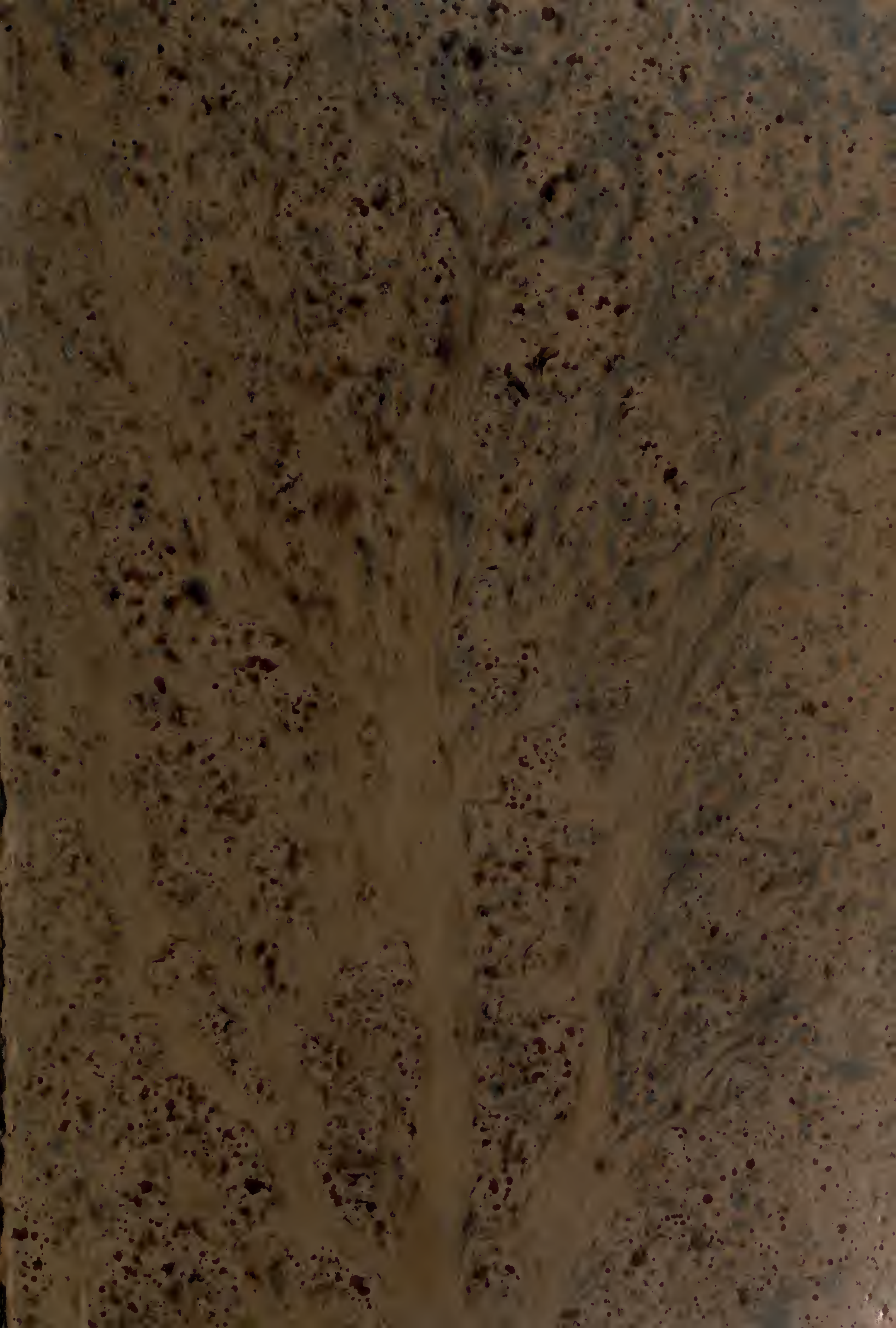


GAZETTE

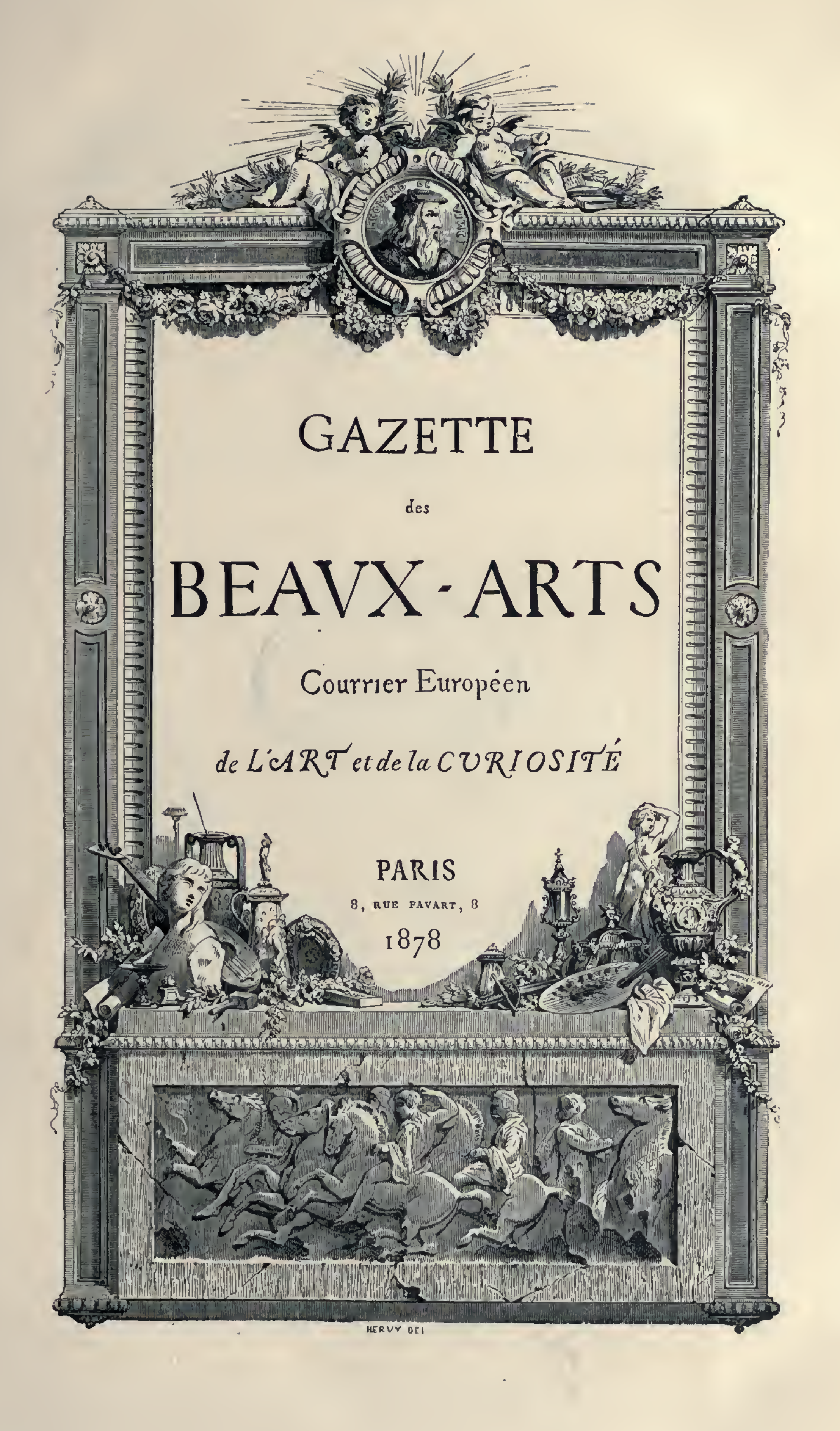
DES

BEAUX-ARTS

VINGTIÈME ANNÉE — DEUXIÈME PÉRIODE

TOME DIX-HUITIÈME


A. Quantin imprimeur
S. Benoit. 7 à Paris


GAZETTE
des
BEAUX-ARTS
Courrier Européen
de L'ART et de la CURIOSITÉ
PARIS
8, RUE FAVART, 8
1878
HERVY DEL





EXPOSITION UNIVERSELLE

L'EXPOSITION HISTORIQUE DE L'ART ANCIEN

COUP D'ŒIL GÉNÉRAL.



Malgré des lacunes inévitables, l'exposition rétrospective de 1878 présente un bel ensemble. Plusieurs séries y ont pris un développement qu'on n'avait jamais vu jusqu'ici. Les salons des Alsaciens-Lorrains en 1874 et les galeries de l'Histoire du travail en 1867, même en réunissant leur contenu, étaient loin d'offrir un aussi grand nombre d'objets que l'exposition actuelle.

M. de Longpérier, M. Schlumberger et les membres des commissions d'admission et d'installation, en s'essuyant le front après le labeur de ces quelques mois, peuvent regarder leur œuvre, certes sans en rougir.

La science prodigieusement variée, le sens si sûr de M. de Longpérier, sa prudence et celle des commissions nous auront valu la réunion de ce beau musée artistique et historique. Le plan du directeur de la partie rétrospective qui était de montrer au public l'histoire du travail artistique, siècle par siècle, dans toute la variété de ses productions, les plus humbles aussi bien que les plus magnifiques, faisait un devoir aux commissions d'accueillir nombre de pièces qui, sans grand mérite décoratif, n'en sont pas moins

de très-intéressants spécimens des fabrications aux diverses époques.

Beaucoup de pièces qu'on revoit avec plaisir avaient déjà paru aux Alsaciens-Lorrains et à l'exposition de 1867, mais nombre d'autres n'avaient point figuré à des expositions antérieures.

Les grandes et célèbres collections sont connues, et elles s'augmentent toujours. Cependant le monde des collectionneurs se renouvelle plus vite que le fond des collections. Les ventes, les dispersions font passer des mains d'un amateur à celles d'un autre tel objet fameux qu'on retrouve aujourd'hui sous l'étiquette d'un nouveau propriétaire.

Le plan parfaitement logique d'un classement par séries chronologiques n'a pu être suivi autant qu'on l'eût désiré. Les possesseurs de grandes collections ont leurs exigences très-compréhensibles. Ils veulent faire valoir en un seul et glorieux ensemble la diversité et la beauté de leurs collections. MM. Sellière et quelques autres personnes ont néanmoins consenti à diviser leurs richesses.

Personne n'ignore que de grandes hésitations ont accompagné et ralenti l'organisation de l'exposition rétrospective. Beaucoup d'amateurs n'ont pas cru qu'elle eût lieu, et n'ont point voulu risquer d'y figurer. Des craintes politiques en ont retenu d'autres. Bien des demandes sont parvenues, non pas au dernier moment, mais après le dernier moment. A celles-là, on le comprend, il n'a pu être donné satisfaction.

Les nations étrangères, sauf la Belgique et l'Espagne, ne nous ont rien envoyé, et ces deux pays, comme nos grands collectionneurs, n'ont point accédé au système divisionnaire et chronologique. Force a été d'ailleurs d'installer leurs envois dans l'aile gauche du Trocadéro consacrée primitivement aux peuples de l'Asie, de l'Afrique, de l'Océanie et de l'Amérique avant la découverte.

Notre exposition de 1878 diffère sensiblement de celle de 1867.

Il y a onze ans, chaque nation devait organiser son musée particulier, et c'est ce qu'elles avaient fait presque toutes. La France et ses collectionneurs n'occupaient qu'un espace relativement restreint.

En 1878, l'exposition tout entière, nous ne parlons que de l'aile droite du Trocadéro, est due aux collectionneurs français, et elle n'en est que plus belle, hâtons-nous de l'ajouter.

La marche de l'organisation matérielle a été conçue très-simplement.

Un avis publié officiellement a d'abord fait connaître que la direction tenait à la disposition des collectionneurs, des feuilles de demandes où ils inscriraient la désignation des pièces qu'ils comptaient proposer à l'examen des commissions, dont les membres sont allés ensuite chez les possesseurs des objets indiqués pour en vérifier la valeur et pour choisir

les plus intéressants. Quant aux personnes qui ne possèdent qu'un très-petit nombre de pièces, elles venaient au ministère les soumettre à l'appréciation de qui de droit.

On a repris le modèle des vitrines de 1867, réparties en trois types de deux grandeurs chacun. Des vitrines murales qui, par exemple, ont 2m,60 de haut sur 5 mètres ou 2m,50 de longueur, des vitrines-tables et des vitrines-étagères vitrées de tous côtés pour qu'on puisse tourner et examiner tout autour, ont suffi aux besoins de disposition et d'étalage.

La courbure des ailes du Trocadéro a gêné passablement l'installation des salles, et dans certains endroits où la courbe se prononce, il a fallu se résigner à perdre de la place.

Le système adopté a été de diviser l'unique galerie tournante par des cloisons égales en hauteur aux vitrines qu'on y appuie. Ces cloisons forment des salles plus ou moins grandes, mais n'arrêtent pas les yeux du spectateur qui pourra suivre la perspective des travées.

Le jour vient d'en haut, et un velum un peu étroit le laisse tomber trop vif et trop cru sur les vitrines, où un pavé trop blanc le réverbère aussi avec trop de force.

La question des tapis ne dépendait point de M. de Longpérier, et de cet excès de lumière on ne peut l'accuser pas plus que du jour faux jeté par les vitraux des pavillons qui coupent ou terminent les ailes du Trocadéro.

La disposition générale nous semble bonne. Les fonds de muraille sont d'un rouge pâli, et ceux des vitrines sont d'un rouge foncé; ces tons font ressortir les colorations. La hauteur des vitrines a été calculée de manière qu'on pût les surmonter de tapisseries et que celles-ci s'arrêtassent à la base des travées de fonte qui supportent la toiture. De grandes pièces s'élèvent au milieu de chaque salle, et en dominent l'ensemble : ici un panneau d'émaux, un chevalier en armure, là une statue de bronze, un groupe en marbre qui font des sommets successifs; les vitrines centrales restent transparentes afin de laisser passer la vue jusqu'à ces grandes pièces dominantes comme des trophées ou des monuments. Entre les vitrines murales on a placé des meubles, des bustes. Une gamme de notes vives et de notes neutres entremêlées a été assez savamment répartie pour que nulle part, autant que possible, il n'y ait d'éclat criard ou de masse sombre qui fasse trou.

Les membres des commissions ne sont pas venus à bout de leur tâche sans quelque peine, on le conçoit. Chaque section centralisait tous les objets d'un même groupe, la céramique, l'ameublement, etc. qu'il fallait ensuite diviser et disperser par époques dans les diverses salles chrono-

logiques. Le partage de la place, son estimation, le temps qui pressait, attendu que la construction n'était pas achevée, compliquèrent souvent le travail.

Beaucoup de dévouement et de zèle vinrent à bout du résultat, et nous pouvons citer parmi ceux des membres des commissions qui ont prêté le concours le plus actif et le plus direct à l'installation : MM. de Saulcy et Barthélemy pour les médailles, MM. de Longpérier, Grimoard, de Ruble et Robert de Lasteyrie pour les livres et manuscrits, MM. le colonel Leclerc et le comte d'Armaillé pour les armes, M. Davillier pour les meubles, MM. Mayer et de Montesson pour les tapisseries, M. Dreyfus pour les sculptures, MM. Chouquet, Nuitter et Strauss pour les instruments de musique, M. Gasnault pour la céramique.

En décrivant les salles de l'exposition nous aurons à signaler d'autres noms encore. Bien entendu, la haute et savante direction de M. de Longpérier coordonnait et guidait tous les efforts.

Ayant indiqué brièvement le sens et l'organisation de l'exposition, nous n'avons plus qu'à en traverser rapidement les salles pour indiquer les richesses qu'elles contiennent, laissant aux savants chargés des comptes rendus spéciaux de la *Gazette* le soin de préciser, d'étudier le caractère des objets et de les *hiérarchiser*.

On entre à l'exposition historique de l'art ancien par le pavillon terminal de l'aile droite du Trocadéro.

Le vestibule du rez-de-chaussée contient quelques sculptures gallo-romaines, puis de belles tapisseries qui garnissent aussi l'escalier, et parmi lesquelles celle du XIVe siècle à M. Escosura, celles du XVe siècle, de M. Lévy et de la mairie de Boussac, celle de M. Beraud où figure Diane de Poitiers, celles de M. Bellenot qui sont armoriées, et celle des Gobelins, à basse lisse, signée Mosen, à M. Lévy, sont très-remarquables.

La salle n° 1, dans le pavillon d'entrée ouvre la marche chronologique avec les objets préhistoriques, les antiquités lacustres, celtiques et gallo-romaines. La pierre noire et le bronze à patine verte mêlée de rouille donnent la note dominante que relèvent des bijoux d'or.

Cette série a été organisée par M. Alexandre Bertrand, qui a si remarquablement installé le musée de Saint-Germain dont il est le directeur, et par M. Hamy, le savant aide-naturaliste du Muséum.

Entre autres collections préhistoriques, celles de M. de Vibraye et de M. Piette sont particulièrement intéressantes par les spécimens de dessins d'animaux qu'elles offrent au spectateur. Les silex de Saint-Acheul de M. d'Acy sont aussi depuis longtemps célèbres.

Les animaux en bronze du musée de Bordeaux, les statuettes du

musée d'Évreux, les ex-voto de Vichy de M. le Faure, le tombeau avec les débris de char de M. Fourdrignier, les restes d'un autre char et les verreries appartenant à M. Morel, dont les fouilles dans la Marne ont fait du bruit, le beau caducée de M. Costa de Beauregard, la magnifique anse de vase représentant la Gaule à M. Fillon, les colliers d'or et les bronzes exposés par le musée hongrois, les plats et figurines de M. Habert constituent le principal intérêt de cette salle.

La salle suivante renferme les antiquités grecques et romaines et quelques autres. Les objets de bronze si curieux et en partie si nouveaux provenant des fouilles exécutées à Dodone par M. Carapanos exciteront un vif intérêt : ils consistent en inscriptions votives, repoussés, statuettes, ornement d'un char, figurines primitives, etc.

M. Schlumberger a là de petites plaques assyriennes en bronze repoussé, attribuées au IXe siècle avant Jésus-Christ et qui ornaient probablement un char ou un trône; ce sont des objets également fort nouveaux ou fort peu connus.

La collection de M. Rayet, très-variée, où se remarquent, pour ne citer qu'en passant, de charmantes statuettes de Tanagra, une tête en marbre de beau style primitif, des coquilles contenant des couleurs de peintre, se distingue par son choix très-savant et très-ordonné.

Le casque et les jambards du musée de Saint-Germain qu'on peut voir reproduits dans la statue du Gladiateur de M. Gérôme, la tête de Victoire venant du Parthénon et exposée par M. de Laborde, une tête en terre cuite appartenant à M. Piot, des bustes en bronze envoyés par M. Dutuit, sa série de rhytons, sa grande ciste gravée; la collection de glyptique de M. Montigny, les contorniates de M. Robert, les médailles romaines de M. Lemaître, les médailles de M. Hoffmann, les belles séries grecques et romaines de M. Ponton d'Amécourt, les vases à figures noires ou à figures rouges de M. Paravey, les statuettes de Tanagra et leurs analogues envoyées par MM. Lécuyer, Hartmann, Dreyfus, Bellon, etc., achèvent de composer un ensemble tout à fait important.

Une seule collection, celle de M. Gréau, qui est bien connue, occupe la troisième salle. Elle est très-nombreuse et très-variée; vase à reliefs et appliques de l'Apulie, statuettes de Tanagra, quelques peintures, bas-reliefs assyriens, verreries, antiquités de Tarse, bronzes, figurines dorées de l'Asie Mineure. Nous y relevons une tête de satyre que nous attribuerions plus volontiers cependant à la Renaissance qu'à l'Antiquité.

La série antique est donc fort belle, abondante en bronzes, très-abondante en statuettes de Tanagra qui en sont le triomphe et dont on pourra

faire là un examen approfondi, pauvre en marbres, un peu dépourvue de vases à figures noires. L'ensemble de ses vitrines et son aspect décoratif restent un peu grêles ; les amateurs d'antiques ont rarement l'occasion de trouver de grandes pièces; le fragment, le débris, jouent forcément un rôle considérable dans cette catégorie; enfin les jolies statuettes de Tanagra ne meublent pas aisément des vitrines larges de 5 mètres ou même de la moitié. Les salles ont été organisées par MM. A. Bertrand, de Witte et Feuardent.

La salle du moyen âge qui vient ensuite a été *l'œuvre* de M. Courajod, néanmoins ce groupe demeure un peu restreint, et il faut aller en chercher le complément dans la collection Basilewski qui remplit la salle voisine, et plus loin encore, dans les vitrines de M. Maillet du Boulay et de M. Stein.

Des tissus aux nuances effacées ou amorties, des cuivres, des orfévreries un peu noircies, des émaux sombres avec quelques reflets, des enluminures et des miniatures de manuscrits, des sculptures peintes, quelques meubles, le tout chargé par le temps d'une teinte un peu foncée, d'une espèce d'ombre, des ivoires jaunis, des bronzes patinés et rouillés, donnent à la salle moyen âge une note d'époque assez tranchée et concentrée.

Les vêtements ecclésiastiques de MM. Châtel et Fulgence, les serrureries de M. Delaherche, cet infatigable chercheur, les meubles du baron Sellière, ses ivoires et ceux de MM. Castellani et Stein, le chef de saint de Mme Boisse, les séries de fibules, boucles, moules, plaques, de M. Gay, le casque du musée de Grenoble, le vieux christ morvandiot et les sculptures italiennes de M. Courajod, les reliures métalliques de M. Didot, les manuscrits et peintures de M. Sellière, les précieux bijoux mérovingiens de Mlle Fillon, les importantes médailles mérovingiennes aussi de M. Ponton d'Amécourt, des pièces fort curieuses de la céramique mérovingienne, puis encore, des terres vernissées du XIIe au XVe siècle provenant de fouilles faites à Paris, ou recueillies dans le Beauvaisis, des carreaux de revêtement à figures en relief venant également de Beauvais, et des carrelages normands ou champenois : voilà ce qui constitue le principal fonds de ce groupe fort intéressant où nous ne pouvons indiquer les noms de tous les principaux exposants.

La collection Basilewki illumine d'une sorte d'éclat ambré la salle suivante où le moyen âge se continue et la Renaissance commence. Les tons mêlés des Palissy dont les jaunes clairs et les jaspures se résolvent en une sorte de gris chaud, les émaux du moyen âge aux colorations riches mais foncées, les tons énergiques, bleus, verts et jaunes,

des plats italiens, les ivoires, les bronzes, les armes équilibrent bien leurs colorations différentes.

Le fameux vase de l'Alhambra estimé un prix fou, le plat au portrait de Charles-Quint attribué à Orazio Fontana d'Urbino, acheté tout récemment 20,000 francs à la vente Castellani, figurent parmi les pièces triomphales de cette magnifique collection si riche en orfévreries d'église, en émaux des premières époques qu'elle seule ici nous offre si nombreux et si importants, en terres de Palissy, en tout ordre d'objets pourrait-on dire, enfin haute collection archéologique et historique qui continue la tradition des Debruge Duménil et des Du Sommerard.

C'est à M. Basilewski lui-même que l'on doit l'organisation de cette salle.

La sixième salle a été sacrifiée au bureau du secrétariat; il faut y mentionner néanmoins un Luca della Robbia de M. Dutuit, la collection de médailles françaises de M. Penchaud, une des plus belles que l'on connaisse, et de beaux bustes en bronze de M. Goldschmidt.

Dans ces premières salles, les murs sont ornés de tapisseries des Flandres exécutées au commencement du XVIe siècle pour la cathédrale de Tolède et appartenant à MM. Erlanger, Léclanché, Gavet, Richard. Elles représentent la vie du Christ.

Les XVe et XVIe siècles occupent les salles numéros 7 et 8. Ici les marbres deviennent plus nombreux avec leur blancheur dorée ou bistrée, les verreries apportent leurs transparences vaporeuses, les montres pétillantes d'étincelles font leur apparition. Enfin la grande époque de l'art chrétien et les œuvres superbes s'épanouissent sous nos yeux.

Dans la salle 7 nous citerons les coffrets si divers de M. Castellani, une des nouveautés de l'exposition, la vitrine de M. Piot avec la Vierge de Luca della Robbia, les anges florentins et le buste de Michel-Ange dont M. Maurice Cottier aura plus loin une variante.

M. Dreyfus rivalise avec M. Piot par ses deux portraits peints de Piero della Francesca, son bas-relief en bronze de Riccio, ses bustes, ses médaillons de la Renaissance.

Les paix exposées par M. Castellani, les vases hispano-arabes, les bijoux, les verres émaillés de M. Davillier, les armes et la merveilleuse clef de M. Adolphe de Rothschild, des émaux du musée de Lyon, de MM. André, Ephrussi, de Mlle Grandjean et de Mlle Fillon, le superbe marteau de porte de M. Antiq, la tête de bronze de M. Armand, l'adorable buste en marbre envoyé par M. Goldschmidt, la lampe de mosquée, les verres émaillés de M. Gavet, son Lucca della Robbia, ses montres de la première époque, ses plats italiens, ceux de MM. Georges Berger et Antiq,

le buste par Donatello, à M. Goupil, le plat d'Hercule et Antée du maestro Giorgio de Gubbio, acquis à la récente vente Castellani pour 15,000 francs par M. Gay, les orfévreries ecclésiastiques de M. Adolphe de Rothschild et ses deux bronzes, tant d'autres choses encore forment une masse de richesses surprenante.

Au centre de la salle numéro 8 trônent les émaux de Chartres représentant les douze apôtres qui ornèrent jadis le château d'Anet. Une des figures porte la date de 1547 et deux autres portent le monogramme de Léonard Limosin.

Les superbes verreries émaillées de M. Stein, sa nef en orfévrerie, ses plats italiens, les verres français de M. Charvet, les verres italiens de MM. Gasnault et Salin, les plats italiens des barons Sellière et Alphonse de Rothschild, de M. Fau, une magnifique réunion de faïences de Palissy et de celles qui ont précédé, entouré ou suivi les siennes, exposées par MM. Gavet, Fillon, Gasnault, de Longpérier, Vincenot, Dupont, Vatel, Robert, Mlle Grandjean, etc., les faïences d'Oiron et les Palissy de MM. Alphonse et Gustave de Rothschild, les splendides émaux de MM. Sellière, Beurdeley, Gustave de Rothschild, Stein, Barre et du musée de Lyon; les bustes ou pièces en bronze de MM. Davillier, Sellière, Manheim, les plats siculo-arabes de MM. Dutuit et Sellière, les manuscrits à peintures, les éditions gothiques de la ville de Rouen, de MM. Fillon, Dugast-Matifeux et Sellière, les livres à figures du duc de Rivoli, les livres sur la Réforme de M. Gaiffe, les médaillons français de MM. Fillon et Dutuit, les jetons dauphinois de M. Roman, les deux ravissantes horloges de M. Sellière, la *Pucelle équestre* bien connue de M. Odiot et son *Saint François* d'Alonzo Cano, la poupée costumée de M. Goupil, l'étonnante *Chanteuse florentine* de M. Ed. André : telles sont les splendeurs ou les curiosités de cette salle.

De magnifiques tapisseries du XVe siècle, tissées d'or et d'argent, œuvres de la plus grande rareté, appartenant à MM. Erlanger, Goupil, Gavet, Manheim et Fau; des tapisseries du XVIe siècle à fond d'argent d'après des cartons de Raphaël, appartenant à M. Ch. Ephrussi, et d'autres de la même époque, relatives à la maison de Savoie, appartenant à M. Lebreton, garnissent ces salles 7 et 8 où la Renaissance fait résonner sa puissante note artistique et jette des éblouissements.

On entre ensuite dans la salle métallique de M. Spitzer, dont le rayonnement gris apporte un heureux contraste avec les notes bariolées des précédentes. Là sont des armures complètes, des horlogeries et des instruments de physique merveilleusement ciselés ou gravés, de superbes damasquinures, de splendides bas-reliefs en marbre exécutés selon

le sentiment que la Renaissance avait de l'Antiquité, des arquebuses à crosse incrustée d'ivoire, des rondaches peintes, une panoplie spéciale de pistolets, poitrinals, etc. M. Spitzer lui aussi a dirigé l'installation de sa collection si célèbre.

La dixième salle reprend la suite du XVIe siècle que les séries de M. Spitzer n'ont d'ailleurs pas interrompue. La collection de curiosités judaïques, esquissée par M. Strauss aux Alsaciens-Lorrains, se complète et se développe ici; elle n'est pas elle-même une des moindres curiosités de l'exposition.

Le couvercle en bois richement sculpté des fonts baptismaux de Saint-Romain, de Rouen, orne le centre de la salle. De remarquables peintures flamandes, puis des statuettes, des meubles, des armes appartenant à M. Maillet du Boulay, les serrures de M. Locquet, sans doute prédestiné : voilà ce qu'on aperçoit et remarque encore dans cette salle.

Les murailles de la salle 9 sont tendues de tapisseries flamandes exécutées d'après des compositions de Jules Romain, et dans la salle 10, on doit noter le *Passage de la mer Rouge*, tapisserie du XVIe siècle à M. de Salverte, et diverses autres de la même époque, à M. Maillet du Boulay.

Les œuvres de l'art polonais, tout un musée envoyé par le prince Czartorisky et quelques-uns de ses compatriotes, emplissent la onzième salle où d'immenses orfévreries jettent un éclat aigu à côté des tissus aux teintes adoucies, de harnachements et d'armes, de ceintures, d'éditions gothiques, de miniatures, de portraits peints, de bijoux, d'ivoires, d'un grand pot d'étain, de céramiques de Varsovie. L'art polonais paraît empreint d'une certaine influence allemande, et il aime assez souvent les gros décors riches et chargés. Le prince Czartorisky a disposé cet ensemble avec beaucoup d'habileté et de savoir. On distinguera aussi une tapisserie dans le goût de Smyrne, sur les parois de ce salon.

La salle n° 12 contient de jolies épées, très-choisies, réunies par M. Henry, un coffret de cristal très-important du XVIe siècle, envoyé par M. Feuardent, des bustes espagnols appartenant à M. Baur et une tapisserie à sujet de chasse du XVIe siècle, à M. Lowengard.

La treizième salle est consacrée aux armes de M. Riggs; on y voit entre autres de très-anciens harnais de guerre du XIVe siècle, une suite très-variée et très-intéressante de casques, une série fort curieuse d'éperons, d'étriers et nombre de pièces magnifiques. Un goût et une science tout personnels ont présidé à cette belle collection.

Dans la salle n° 14 s'épanouissent un reste du XVIe siècle, le XVIIe et une partie du XVIIIe. Nous sommes dans le monde des boîtes, bonbon-

nières, petits bijoux, montres, éventails, petites orfévreries contournées, tendres miniatures, reliures délicates, un monde où ruissellent les détails fins, gracieux, féminins.

Des groupes de marbre surmontent l'ensemble. Les plats italiens disparaissent. La faïence française arrive et s'étale : le Rouen au fond bleuâtre brodé de lambrequins, de festons, de rayons; le Nevers bleu foncé au semis léger de fleurs ou taché de jaspures; le Moustiers aux décors fins, *flous* et fantaisistes. La porcelaine se montre enfin, elle qu'on n'avait encore vue que sous l'aspect de cette pâte un peu indécise qu'on a appelée la porcelaine de Médicis, et dont MM. Davillier et Millet ont exposé de rares et curieux spécimens.

Un anachronisme a égaré ici la bibliothèque de M. Didot, de sorte que ses graves manuscrits à enluminures, ses livres à peintures des siècles antérieurs, sont un peu surpris d'ouvrir leurs pages en face des miniatures de Lavreince, Hall, Boilly, Isabey, Augustin, etc., dont M. Vincent a composé une charmante vitrine.

Les boîtes, couvertures peintes, flacons, avec la série de petites têtes masquées de M. Josse, les boîtes de M. Delahante, les reliures de M. Labitte et de M. Rouquette, les livres de la ville de Paris, les imprimés gothiques de Troyes, les tabatières, boîtes, râpes à tabac, de M. Maze, les curieux bijoux normands populaires de M. Lefrançois, la vitrine de bijoux, verres, porte-flacons de Mme Strauss, les éventails et menues pièces de M. et de Mlle de Bligny, les médaillons en terre cuite de Nini à M. Gariel, des orfévreries à divers amateurs et entre autres à M. Denière, la belle suite des montres de M. Olivier, les faïences du musée de Rouen où se trouvent les fameuses sphères de Chapelle, les faïences de Rouen de M. Lebreton, de M. Maillet du Boulay qui possède le fameux plat à bordure rose violacé, le grand vase de M. Chanoine, les Nevers bleus ou jaunes de M. Martin, les Moustiers de M. Davillier, enfin les grands meubles du baron Sellière, composent le fonds important ou délicat de cette salle où les époques s'entremêlent.

La quinzième et dernière salle oppose principalement les bruns et les roux des instruments de musique aux blancheurs de la céramique.

Les petites merveilles en bonbonnières, étuis, boîtes de toilette, bijoux exposés par M. André, une rare série de pâtes tendres dont M. Gasnault est le principal exposant avec MM. Goueslain, Leroux, Dupont, etc., une vitrine de porcelaine française et étrangère dont les principaux possesseurs sont M. Gasnault, Mme Périlleux, M. Lejal, etc., les Nevers de MM. Cotteau et Habert, les encoignures à bronzes dorés de M. Sellière, la pendule à bronzes de Caffieri du palais de Versailles, les

Delft bien connus de M. Mandl, les cachets et menus objets d'argenterie de M. Vial, les Rouen et les Nevers de M. Dupont, une vitrine de livres à peintures où se trouve entre autres la célèbre guirlande de Julie, les reliures à armoiries de M. de Longpérier-Grimoard, la réunion de pièces de Sèvres apportées par Mlle Grandjean, M. Davis et quelques délicats amateurs, qui occupe deux vitrines, une très-jolie collection de Saxe, à M. Maurice Kann, de très-beaux instruments de musique dont la plus grande partie appartient à M. Gallay, quelques fort jolis bustes, enfin un énorme clavecin soutenu par des Tritons et des Néréides et qu'on prendrait plutôt pour un décor des bassins de Versailles que pour un meuble : voilà ce qui représente le XVIIIe siècle et la fin du XVIIe.

En fait de tapisseries, les plus remarquables dans ces trois dernières salles sont des Beauvais du XVIIIe siècle représentant les Parties du monde, au prince de Béarn, deux tapisseries du XVIIe siècle lamées d'argent, à M. Davillier; et une série de Gobelins et de Beauvais des mêmes époques, d'après Boucher, Oudry, Van der Meulen, Téniers, très-bien conservées, envoyées par MM. Leclercq, Keller, Barre, et par le Garde-meuble.

Après ce catalogue sommaire, cette rapide revue du détail qui nous a fait monter depuis l'âge de pierre jusqu'à 1800, après avoir constaté les traits principaux des acquisitions apportées par le temps, il ne nous reste qu'à embrasser d'un coup d'œil général les séries que contient cette Exposition, pour noter celles qui sont complètes, celles qui ne le sont pas et celles qui ont manqué à l'appel.

C'est la céramique qui prend le plus d'extension et nulle part on n'en aura encore vu pareille série. La suite des Palissy et des fabrications avoisinantes est incomparable, les faïences italiennes sont splendides et en grand nombre, les émaux de la Renaissance abondent en merveilles et éblouissent par la quantité ; les pâtes tendres et dures de la porcelaine forment une suite importante, surtout les premières. Les faïences françaises jettent beaucoup d'éclat. Les fabriques étrangères ne paraissent que sur une petite échelle et avec des lacunes. Le groupe des verreries n'est que moyen par la quantité.

Les tapisseries tiennent un rang supérieur et sans être surabondantes figurent en nombre plus que convenable. Mais les tissus ne sont pas venus autant qu'on l'eût désiré. Les costumes, leurs accessoires, les petites pièces ou garnitures de toilette : coiffures, souliers, éventails, etc., manquent en grande partie dans nos groupes.

Les meubles sont demeurés assez rares ; ceux du XVIIIe siècle ne se sont pas montrés. Les ivoires, les bronzes forment de belles et considé-

rables suites; les étains, les cuivres ne paraissent que peu ou presque point. L'horlogerie, l'orfévrerie, donnent de très-bonnes moyennes sous le rapport du nombre. La bijouterie et la joaillerie auraient pu fournir plus de pièces. Les médailles, d'excellent choix, apportent un appoint aussi fort qu'on pouvait le souhaiter.

Les boîtes, bonbonnières, brimborions divers, les miniatures des XVII[e] et XVIII[e] siècles, sans affluer, présentent des séries assez étendues.

Les instruments de musique auraient pu être plus variés, mais leur groupe paraît fort convenable.

La série antique n'avait jamais pris de telles proportions à aucune exposition et les Tanagras font une espèce d'explosion.

Le grand art de la Renaissance enfin est magnifiquement représenté.

Si l'on se plaint des lacunes de l'exposition, la réponse est simple.

La splendeur d'une exposition où tous les amateurs eussent bien voulu exposer leurs trésors, où toutes les séries eussent été proportionnellement complètes, surpasserait tous les rêves de l'imagination, écraserait les plus beaux musées et irait au delà des limites du possible.

L'exposition de 1878 porte en général un caractère déjà bien assez excessif, et une galerie de l'art rétrospectif, si elle avait été *trop réussie,* eût dépassé à son tour les forces de contemplation et d'examen dont le plus vigoureux puisse être doté.

Contentons-nous donc de ce que nous avons, d'autant plus qu'il y a là de quoi contenter sinon ces difficiles qu'on ne désarme jamais, du moins des esprits passablement difficiles, et félicitons M. de Longpérier d'avoir mené à bien, à travers des obstacles de toute nature, avec une confiance et une volonté que rien n'a ébranlées, avec un savoir que rien n'a mis en défaut, la très-belle exposition historique de l'art ancien qui a été ouverte le 8 juin 1878[1].

A.-R. DE LIESVILLE.

1. M. de Liesville ne s'est pas cité, mais il a été l'un des plus actifs et des plus dévoués parmi ces membres des commissions qui ont prêté et porté leur concours un peu de tous côtés. Comme exposant, il a envoyé de nombreuses pièces de céramique, entre autres un très-beau plat siculo-arabe, une plaque de Delft fort rare, d'importants spécimens de Rouen, Nevers, Pré d'Auge, Beauvais, pâtes tendres, une collection unique de Sèvres de la République. On a aussi de lui une vitrine d'objets du temps de la Révolution qui est très-curieuse, et une fort importante série de dessins, coins et médailles de Dupré, le directeur des monnaies de la République, etc., etc.

(N. D. L. R.)

GUSTAVE COURBET

(DEUXIÈME ARTICLE[1])



ARIER la république de Venise avec le Grand Turc n'était qu'une chose malaisée; réconcilier Courbet avec la poésie, c'était la chimère absolue, le rêve impossible et fou. Le peintre d'Ornans voulait rester célibataire. Que les négociateurs se présentassent menaçants ou doucereux, Courbet les éconduisait par un refus catégorique. Il n'était pas prudent d'aller, même avec les plus savantes précautions, lui parler de l'idéal. *Quelle balançoire!...* répondait-il, et tout était dit.

La vérité est que Courbet n'avait pas suffisamment étudié la question, et qu'il ne la connaissait pas encore tout à fait cette nature qu'il invoquait sans cesse et dont il ne voyait que la surface, on dirait volontiers le masque. Il ne démêlait pas les complications infinies de l'éternel modèle; sa vue, un peu courte à l'origine, ne devinait point les dessous cachés; s'il y avait regardé de plus près, il aurait entrevu que la nature a une sœur, une sœur pareille et différente, qui est précisément cette poésie dont il ne voulait pas qu'on lui parlât. Quelle tactique fallait-il donc adopter vis-à-vis de Courbet? Comment attendrir cet intraitable? Il fallait opérer un mouvement tournant, dissimuler traîtreusement le drapeau de l'idéal suspect, et supplier le peintre de recommencer les études qu'il croyait avoir finies. Il y avait là une chance de salut et la possibilité d'une conversion. En regardant constamment la nature,

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts,* 2e période, t. XVII, page 514.

l'homme, le ciel, la campagne, Courbet aurait fini par comprendre les fêtes du soleil, les transparences des aurores et du crépuscule, et le clair obscur des nuits qui ne sont que des jours diminués. La lumière l'aurait conduit à la poésie.

Mais la guérison ne paraissait pas devoir être prochaine. En 1855, année importante dans la vie de Courbet, l'impénitence dure encore, ou du moins l'amendement reste timide. Il aimait à faire montre de son talent : il n'eut garde de manquer l'occasion qui s'offrait. Onze tableaux à l'Exposition universelle, trente-huit peintures dans le salon spécial qu'il avait organisé à l'angle de l'avenue Montaigne, firent bien voir qu'il ignorait la paresse, et qu'il ne connaissait pas mieux la discrétion. Cette exposition particulière fut certainement trop discutée. On trouva impertinente, de la part d'un artiste dont la gloire demeurait encore en suspens, l'idée de faire construire à ses frais une baraque, modeste d'ailleurs, pour y exposer ses tableaux. En ce qui nous concerne, la chose nous paraissait la plus naturelle du monde. Il semble logique qu'un peintre ait le désir de faire voir ses œuvres. Quel profit moral, quel agrandissement intellectuel pourrait-on tirer d'un travail qui resterait dans l'ombre? Le tableau, comme le drame, appelle le spectateur. Le manuscrit s'irrite de n'être pas imprimé, et c'est avec des rages secrètes que, pendant les nuits silencieuses, les écrivains entendent rugir dans leurs cartons la ménagerie des ours mélancoliques. Courbet ne voulait pas demeurer inédit. Il usait de son droit en installant une exposition privée dans le voisinage du Salon officiel. Deux succès étaient possibles : ni l'un ni l'autre ne fut complet.

A des peintures déjà connues, comme *les Casseurs de pierres*, *les Demoiselles de village*, *la Fileuse*, l'Exposition universelle ajoutait *la Rencontre*, le tableau qui avait fait sourire les poëtes, et qui n'a jamais été un bon Courbet. Quel mélange, d'ailleurs, dans les œuvres que l'artiste avait choisies! Le *Portrait d'une dame espagnole* pouvait passer pour une aberration du pinceau. Ce portrait était bien significatif : il prouvait que Courbet perdait quelquefois le sentiment de la vie. Il avait cherché à exprimer un caractère exotique, et il s'était arrêté dans la chimère. Curieux de faire comprendre quelle flamme intérieure brûle en certaines âmes, il avait été sépulcral et macabre. Théophile Gautier, dont les sévérités ont toujours été si douces, fut profondément révolté par cette excentricité maladive. « Nous avons vu, écrivait-il, les gitanas sur le seuil de leurs antres creusés dans les flancs du Monte Sagrado à Grenade, au Barrio de Triana à Séville, hâves, maigres, brûlées du soleil; mais aucune d'elles n'était si noire, si sèche, si étrangement hagarde que la tête

peinte par M. Courbet. Nous ne demandons pas des tons roses, une fleur de pastel, mais encore faut-il peindre de la chair vivante. Juan Valdès Léal, le peintre de cadavres, dont les tableaux font boucher le nez aux visiteurs de l'hôpital de la Charité à Séville, n'a pas une palette plus faisandée, plus chargée de nuances vertes et putrides. » Certes, Courbet n'avait pas entendu aller jusque-là en peignant le portrait de cette infortunée. Mais sa force apparente cachait bien de la faiblesse. Cet indomptable se laissait parfois conduire par son pinceau, et, chose grave, il ne faisait pas toujours ce qu'il voulait faire.

Courbet montrait heureusement à l'Exposition universelle des œuvres plus viriles et plus saines. Dans *les Cribleuses de blé,* peinture robuste et harmonieuse, il avait exprimé le dur labeur accompli au milieu des chaudes poussières de l'été. Ce tableau, d'une rusticité loyale, ne déplut pas à Gautier : le poëte trouva même de la grâce dans la figure d'une certaine fillette en jupon rouge qui brillait parmi ses rudes compagnes comme une fleur de santé et de jeunesse.

Courbet exposait aussi trois paysages dont le succès fut considérable. Dans *la Roche de dix heures,* la couleur abondait en tons intenses et rares. *Le Château d'Ornans* et *le Ruisseau du Puits noir* sont demeurés célèbres. Ces deux derniers tableaux sont ceux qui ont reparu au mois de mai dans la vente de la collection de M. Laurent Richard. Ils ont retrouvé devant un public nouveau un accueil qui, après tant d'années, montre que les critiques de 1855 ne s'étaient pas trop mépris sur la valeur de ces vigoureuses peintures. *Le Château d'Ornans,* dont la *Gazette* a publié une gravure, représente une des plus pittoresques vallées du Doubs. La prairie, humide et verte, est dominée par d'énormes rochers gris qui sont comme des fragments de montagnes écroulées : d'humbles maisonnettes sont venues poser leurs toits bruns sur le plateau formé par ces blocs gigantesques. Si Courbet n'a pas exprimé toute la grandeur de ce site sauvage, il en a du moins rendu la forte unité. *Le Ruisseau du Puits noir* est plus remarquable encore, et les vivacités des tons y sont plus énergiquement écrites, bien que l'ensemble demeure harmonieux comme la nature elle-même. Encaissé entre des roches de granit, le ruisseau dont Courbet nous aura appris le nom coule tranquille sur un lit de cailloux et de pierres brisées. Le soleil se fraye un passage entre les branches des arbres aux verdures luxuriantes et fait briller çà et là des points lumineux. Des bleus énergiques colorent le peu de ciel que laissent entrevoir les feuillages emmêlés. Dans la préface du catalogue de la collection aujourd'hui dispersée, M. Charles Blanc a paru fort touché de ce paysage puissant et plein de sève. Il en admire l'exécution,

il s'étonne de la dextérité avec laquelle Courbet employait le couteau à palette pour étendre la couleur sur la toile, et il remarque très-justement que, dans *le Ruisseau du Puits noir*, « la vérité de la nature est rendue avec une certaine exaltation qui l'exagère sans l'altérer ». Cette observation, que Courbet n'aurait peut-être pas admise, est d'une importance capitale dans la question qui nous occupe. Elle montre qu'à l'heure même où l'artiste se proclame l'humble traducteur des spectacles extérieurs et des réalités objectives, il y ajoute, et parfois sans le savoir, quelque chose qu'il tire de sa propre pensée. Ce sentiment personnel, cette exagération légitime, sont des concessions involontairement faites à l'idéal. Courbet déblatérait contre la poésie, alors qu'il en subissait l'adorable despotisme.

Les peintures dont nous venons de parler ne représentaient qu'une faible partie du bagage du peintre d'Ornans. A l'exposition particulière de l'avenue Montaigne, la fête était plus complète et en même temps plus mêlée. On y voyait les œuvres de début, les études faites à Fontainebleau, les figures que Courbet appelait des pastiches, beaucoup de portraits, entre autres ceux de Baudelaire[1] et de M. Champfleury, des compositions célèbres et moquées comme *l'Enterrement* et *les Baigneuses*, et enfin une grande peinture nouvelle, *l'Atelier du peintre*, qui était expliquée et commentée au catalogue par une glose un peu bizarre. C'était, dit le texte, « une allégorie réelle déterminant une phase de sept années de la vie de l'artiste ». Le tableau parut étrange et disloqué. Comme l'œuvre a depuis lors disparu de la circulation, comme elle souleva des fureurs, il est curieux de rechercher dans les papiers du temps ce qu'en pensèrent les beaux esprits d'autrefois.

Le motif de la composition est très-simple ou du moins très-acceptable, si l'on admet que Courbet avait le droit de peindre des allégories. Il était absolument convaincu que de pareilles fantaisies sont interdites au réaliste orthodoxe; mais, sa logique ayant toujours été un peu capricante, il s'était donné, dans *l'Atelier du peintre*, la permission qu'il refusait aux autres. De là, son tableau. En 1855, Courbet s'aperçoit que la première phase de sa vie est terminée; il se rappelle ses anciens combats, il résume dans un cadre complaisant tous les souvenirs de sa jeunesse militante. Naturellement il est le protagoniste du drame. Au centre de la composition, il est assis devant un chevalet sur lequel est posé un paysage d'un vert vigoureux et franc. Courbet est en bonne compagnie. Aux premiers plans du tableau, un gamin franc-comtois

1. Le portrait de Baudelaire est au musée de Montpellier.

regarde l'artiste occupé de son travail, et, près du peintre, est une femme, un modèle qui, ayant laissé tomber ses vêtements, se tient debout dans tout l'éclat de sa nudité blanche. Accroupie derrière le chevalet, au milieu d'une demi-teinte discrète, une autre femme, celle qui a posé pour la *Baigneuse,* s'enveloppe d'une couverture de laine et allaite un enfant. Autour de ce groupe central se rangent dans un ordre naïf les personnages réels ou fantasques qui ont figuré dans les anciens tableaux de Courbet, et près d'eux les amis de la première heure, ceux qui ont



LA FORÊT EN AUTOMNE, PAR COURBET.

combattu avec lui l'hydre polycéphale, l'Académie! Au fond, sur les murs, partout, des mannequins, des costumes, des instruments de musique, la pipe inspiratrice et tout le bric-à-brac qui constitue l'outillage d'un peintre moderne.

Ce tableau bizarre, véritable chapitre des mémoires de Courbet, n'eut pas un succès prodigieux. On le trouvait composé d'après des règles hasardeuses, et, en effet, il ne présentait pas les pondérations équilibrées qu'on admire dans *l'École d'Athènes.* Mais Courbet n'a jamais été un « compositeur » impeccable, et parfois même, alors qu'il n'avait qu'une seule figure à faire entrer dans son cadre, il n'a pas su l'arranger pour le plaisir des yeux. Dans *l'Atelier du peintre,* la perspective était traitée

avec des mépris étonnants. Ce sont là d'impardonnables défauts; mais il restait les fortes séductions de la couleur, le bel accent d'un ensemble vigoureux sur lequel se détachaient, comme des notes gaies, le paysage vert placé sur le chevalet et le corps d'un blanc rosé de la femme nue. C'était un choix heureux de valeurs assorties et d'oppositions vibrantes. Nous ne voudrions pas compromettre notre candidature au titre d'homme sérieux; mais nous devons avouer que nous avons aimé cet absurde tableau.

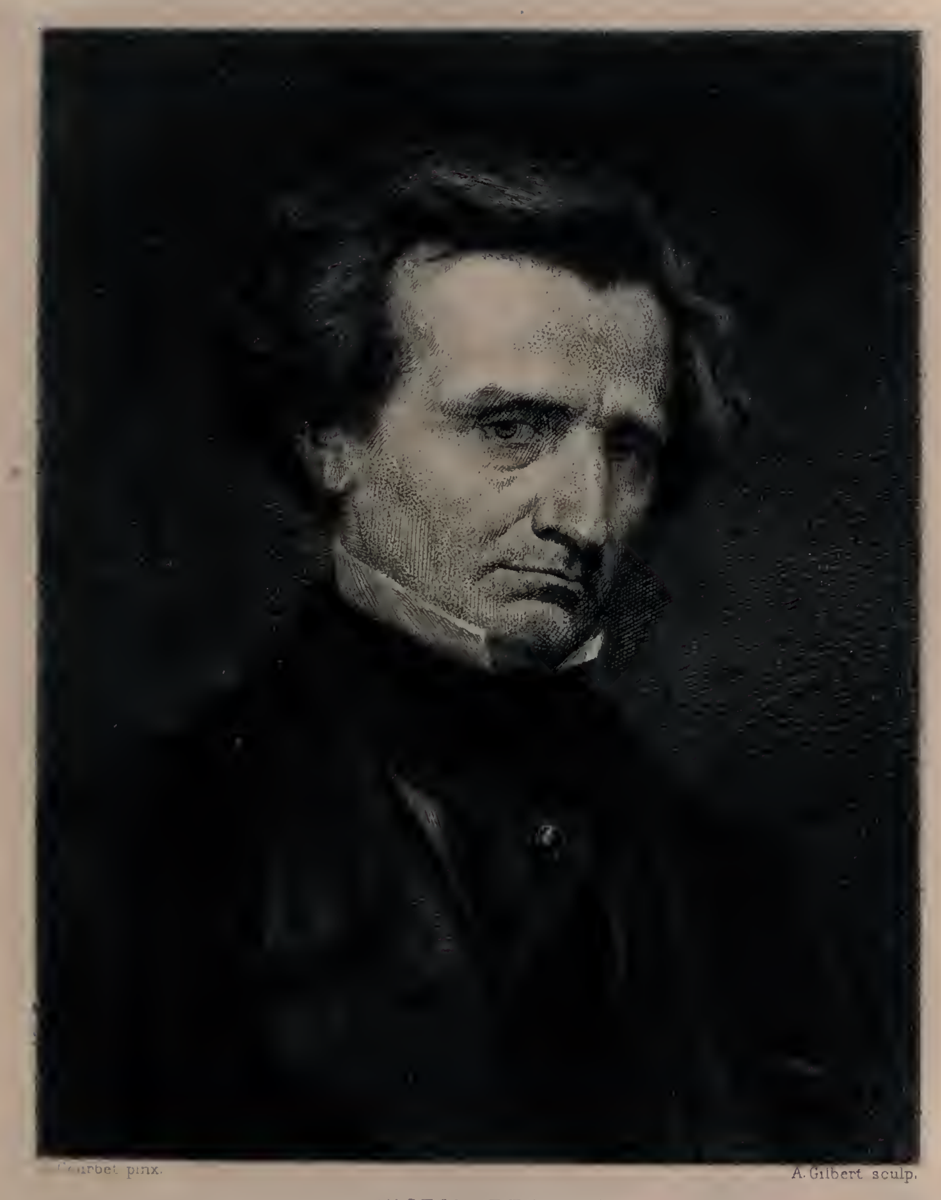
Le catalogue de l'exposition de l'avenue Montaigne, publié en juin 1855, s'ouvre, on le sait, par un préambule qui parut curieux à l'origine et qui l'est encore. Nous en avons déjà cité quelques lignes, celles où Courbet déclare que c'est dans l'étude de la tradition qu'il a voulu puiser le sentiment de son indépendance. Mais ce qu'il importe de noter ici, c'est l'espèce d'agacement avec lequel le peintre accepte ou subit le nom de réaliste. Il oublie presque qu'il s'est baptisé lui-même. « Le titre de réaliste, dit-il, m'a été imposé comme on a imposé aux hommes de 1830 le titre de romantiques », et il ajoute qu'il n'a pas à s'expliquer sur la justesse plus ou moins grande « d'une qualification que nul, il faut l'espérer, n'est tenu de bien comprendre ».

Ce passage indique clairement que Courbet commençait à être excédé du vacarme qu'on faisait autour de son nom et de ses théories. Il n'avait peut-être pas des doctrines aussi fermes qu'on le supposait. Les choses l'intéressaient plus que les mots. Que demandait-il? Qu'on le laissât tranquille et qu'on lui permît de faire de la peinture.

Une sorte d'accalmie se produisit alors, et, au Salon de 1857, Courbet s'aperçut avec surprise qu'on avait cessé de l'insulter.

Son exposition fut, cette année, fort brillante, car, parmi les œuvres qu'il avait envoyées au Salon, figuraient deux morceaux d'une véritable importance, *la Curée* et *les Demoiselles des bords de la Seine*. *La Curée*, dénoûment d'une chasse au chevreuil, est le tableau qui fut plus tard acquis au prix de 25,000 francs par une société de Boston, l'*Alston-Club*. C'est une peinture pleine de sérénité et d'harmonie; on y voudrait voir plus de mouvement; mais l'exécution est belle; la coloration, où abondent les gris chauds, a de la vigueur et de la finesse. Courbet, abandonnant peu à peu les brutalités des premières heures, arrivait à la distinction du ton et presque au raffinement.

Dans *les Demoiselles des bords de la Seine*, il s'attaquait à ces motifs de la vie moderne qui semblaient répondre aux conditions de son programme. Le réalisme implique l'actualité. Mais, pour l'illustration des mœurs contemporaines et surtout des mœurs féminines, un peu



Courbet pinx. A. Gilbert sculp.

HECTOR BERLIOZ

(Collection de Mr Henri Hecht)

Gazette des Beaux-Arts Imp A Salmon.



d'élégance était indispensable. Épris des spectacles en prose, le peintre avait voulu représenter, dans le laisser-aller de leur attitude vulgaire, deux de ces paresseuses filles, héroïnes de moralité incertaine, qui consacrent leurs dimanches à l'étude du canotage, à de longs repas sous la tonnelle des restaurants, à toutes sortes de gaietés champêtres. Les demoiselles de Courbet sont étendues sur l'herbe, au bord de l'eau, et l'été, qui fait rage autour d'elles, emperle de sueurs leurs chairs brunies. Elles sont vêtues avec un luxe d'un goût douteux, et la robuste dormeuse du premier plan a gardé ses gants à vingt-neuf sous. Sa compagne, placée derrière elle, n'est pas incapable de rêverie; la tête appuyée sur la main, elle songe doucement à ses amours, qui sont des affaires. En raison de la vulgarité des costumes et des attitudes, ce tableau a un certain caractère, et il dit ce qu'il veut dire. L'auteur de *la Philosophie du Salon de 1857,* M. Castagnary, parlant des paysages de Courbet, résumait ainsi ses observations : « Comme paysagiste, il n'a guère entrevu la nature que par la fenêtre d'une auberge. Ses sites rappellent toujours l'idée d'une « bonne partie » : on devine que c'est de la friture qui nage au courant de ses ruisseaux, et, aux alentours, le long de ses taillis, il se dégage comme un parfum de gibelotte. » Appliquées aux œuvres d'un artiste qui, cette année même, exposait *les Bords de la Loue,* ces paroles semblaient sévères : elles devenaient terriblement justes à propos des *Demoiselles des bords de la Seine.* Les toilettes, les attitudes, le sourire, tout dans ce tableau parle du cabaret voisin.

Comme morceau de peinture, cette idylle parisienne était d'ailleurs d'une grande fermeté et d'une parfaite vaillance. Courbet ne fut pas moins habile lorsqu'il peignit, à part, l'une de ses demoiselles, celle qui, la tête couverte d'un grand chapeau fantasque, rêve à demi étendue au pied d'un arbre. Je veux rappeler ici aux amateurs le tableau ou le fragment de tableau qui a figuré en 1875 dans la vente de M. H... et dont il reste une lithographie par M. Gilbert. Pour la puissance du ton, l'unité émaillée de la pâte, la générosité de la manœuvre, c'est là une excellente peinture; mais dans ce tableau, comme dans *les Demoiselles des bords de la Seine,* les ambitions élevées, le coup d'aile vers les pures régions de l'azur manquaient furieusement. Des fenêtres de l'atelier de la rue Hautefeuille, Courbet ne voyait que des choses prosaïques : il avait besoin de changer d'horizon.

Un voyage qu'il fit pendant la durée de l'Exposition lui donna fort à réfléchir. Courbet était alors traité en ami par son acheteur Alfred Bruyas : il alla le voir à Montpellier. On trouvera de précieux renseignements sur cette excursion méridionale dans un volume récemment publié

par M. Jules Troubat, *Plume et Pinceau.* L'auteur rappelle qu'en 1857, Courbet avait encore, malgré ses trente-huit ans, quelque chose du grand jeune homme élancé et souple que nous avions connu; il raconte ses promenades dans Montpellier, en compagnie de cette pipe légendaire qu'il ne quittait pas volontiers. M. Troubat nous parle aussi, mais avec douceur, de la jactance du peintre et de ses velléités politiques, et il ajoute même un détail nouveau. Courbet avait conçu « le projet de peindre un paysage gigantesque dans lequel il aurait représenté Prométhée déchiré non par un vautour, mais par un aigle ». Cette conception était terriblement symbolique : n'est-il pas curieux de voir cet adorateur du concret constamment troublé par les abstractions de l'allégorie?

Courbet ne peignit jamais ce *Prométhée :* il avait bien mieux à faire, et il s'en aperçut lorsque ce voyage à Montpellier et aux rivages voisins le mit en présence de la grande enchanteresse, la mer. Il l'avait déjà entrevue trois ans auparavant[1], mais cette fois il commença à comprendre son secret. Il peignit alors quelques-uns de ses paysages maritimes. Il n'oublia pas le chemin que Bruyas lui avait appris : en 1858 il retourna dans le Midi, il alla jusqu'à Maguelonne, et, profondément séduit par la Méditerranée, il fit une belle étude qu'on a pu voir plus tard dans une des expositions organisées par le peintre. Ce voyage et ceux qui le suivirent furent dans la vie de Courbet de véritables événements : pour comprendre la lumière, ce paysan de la Franche-Comté avait besoin de voir la Méditerranée et plus tard l'Océan. Échange heureux de forces et de leçons! La mer enseigne quelque chose à la montagne.

Courbet n'exposa pas au Salon de 1859. Nous ne savons quelles sont les causes de cette abstention inusitée, car l'artiste était alors un producteur très-actif, et il n'a jamais été de ceux qui cachent leurs œuvres. Nous voyons seulement qu'il fit à cette époque un voyage en Belgique, où il avait déjà de nombreux partisans : il peignit même à Bruxelles un portrait de femme. La coïncidence des dates (1859) nous autorise à supposer que ce portrait est celui qui fut exposé à Lyon en 1861 et dont la *Gazette* dit alors quelques mots médiocrement aimables. Cette peinture nous frappa, en effet, par un caractère un peu inattendu : il nous sembla que Courbet commençait à faire des concessions.

L'idée de se réconcilier avec le public paraît avoir, en cette période, préoccupé le peintre d'Ornans. On le vit bien au choix de ses sujets. On s'était obstiné à chercher un sens politique à quelques-uns de ses ta-

1. C'est, en effet, en 1854, que Courbet a peint *les Bords de la mer à Palavas* (Musée de Montpellier).

bleaux; on voulait voir une idée de revendication sociale dans les *Casseurs de pierres*, dans l'*Enterrement*, dans les *Cribleuses de blé*, dans toutes les compositions où la figure humaine jouait le premier rôle. Pour les uns, de pareils tableaux étaient un danger public; pour les autres, parmi lesquels figurait Proudhon, qui préludait à ses études sur Courbet, de pareilles œuvres étaient saines pour le cœur. Qu'étaient-ce que les *Casseurs de pierres*, sinon de la « morale en action » ? Le philosophe est allé jusqu'à raconter que de braves paysans auraient voulu



VUE DE FRANCHE-COMTÉ.

Dessin de M. de Groiseilliez.

avoir ce tableau pour le placer, comme une parabole évangélique, sur le maître-autel de leur église. Courbet ne se croyait pas religieux à ce point; mais il n'admettait pas non plus que l'ordre de la société fût mis en péril par des rusticités aussi inoffensives. Il prit soin toutefois de traiter, du moins pendant quelque temps, des sujets moins suspects. Il peignit des chiens et des chevreuils, des biches tachant de leur sang vermeil la neige immaculée, inventions qui n'avaient rien de satanique et qui ne menaçaient ni l'autel ni le trône. Les esprits timorés lui tinrent compte de cette réserve; on commença même à reconnaître que Courbet avait du talent.

Au Salon de 1861, le succès se décide, retentissant et presque incontesté. Courbet exposait le *Combat de cerfs*, vigoureux tableau qui nous a toujours paru un peu noir, mais dont il était impossible de ne pas admirer l'harmonieuse énergie; il y avait joint le *Piqueur*, le *Renard dans la neige* et un paysage, la *Roche Oragnon*, qui ne déplut pas à Théophile Gautier. Le critique loua ce site sauvage, où coulait une « eau limpide et frissonnante ». A la suite de ce Salon, la paix était signée. L'occasion semblait heureuse pour garder le silence. Courbet, un peu grisé par son triomphe, se remit à parler.

Au mois d'août 1861, il y eut à Anvers des fêtes mémorables. Indépendamment d'une exposition dont le *Combat de cerfs* aurait été l'œuvre capitale, si Millet n'y eût pas envoyé sa grande *Tondeuse de moutons*, les Anversois avaient organisé un congrès où toutes les questions d'art furent librement débattues. Le nom de Courbet y avait été prononcé plusieurs fois par des orateurs qui ne lui étaient pas tous favorables ou qui du moins faisaient des réserves sur la doctrine du maître. Mis en cause par une interpellation directe, Courbet dut s'expliquer.

On trouvera, dans le *Précurseur d'Anvers* du 22 août 1861, l'analyse, un peu arrangée, de l'improvisation de Courbet. Nous donnerons quelques extraits de son discours :

« Le fond du réalisme, dit-il, c'est la négation de l'idéal, à laquelle j'ai été amené depuis quinze ans par mes études et qu'aucun artiste n'avait jamais, jusqu'à ce jour, osé affirmer catégoriquement... »

« L'*Enterrement à Ornans* a été en réalité l'enterrement du romantisme et n'a laissé de cette école de peinture que ce qui était une constatation de l'esprit humain, ce qui, par conséquent, avait le droit d'existence, c'est-à-dire les tableaux de Delacroix et de Rousseau. »

« L'art romantique, comme l'école classique, était l'art pour l'art. Aujourd'hui, d'après la dernière expression de la philosophie, on est obligé de raisonner, même dans l'art, et de ne jamais laisser vaincre la logique par le sentiment. La raison doit être en tout la dominante de l'homme. Mon expression d'art est la dernière, parce qu'elle est la seule qui ait jusqu'à présent combiné tous ces éléments. En concluant à la négation de l'idéal et de tout ce qui s'ensuit, j'arrive en plein à l'émancipation de l'individu et finalement à la démocratie. Le réalisme est, par essence, l'art démocratique. »

Ce petit discours, d'une gravité médiocre, ne parut pas bien dangereux : il était cependant le résumé de toutes sortes de vues inexactes

sur l'art, sur l'âme humaine, et même sur la cause que l'orateur prétendait servir. Courbet, ce grand contempteur des rêves et des visions abolies, nous faisait la grâce de reconnaître que Delacroix et Théodore Rousseau avaient dit quelque chose à nos cœurs. Cette générosité put désarmer certains idéologues, derniers témoins d'une époque que le peintre d'Ornans enterrait avec tant de sans-façon; mais, pour la démocratie, pour la pensée moderne, Courbet n'avait pas été aimable le moins du monde. Perspective menaçante! il mettait l'avenir au pain sec. Il promettait à nos vieux jours, il promettait à nos enfants une suite non interrompue de *Baigneuses* et de *Casseurs de pierres*, et, sous prétexte de réalité scientifique, il fauchait en leur fleur toutes les idées que l'homme met dans les choses, alors que, selon Bacon, il s'ajoute à la nature. De pareilles doctrines appelaient une réfutation.

Elle ne se fit pas attendre. Un orateur qui avait le droit de parler au nom des aspirations modernes, M. Madier de Montjau, prit la défense de la grande cause que Courbet avait compromise. Après avoir fait bon marché des théogonies dont l'art lui paraît pouvoir se passer, M. Madier ajoutait qu'il n'entendait pas exclure de l'art nouveau *l'idéal subjectif*, produit de la raison et de la liberté combinées, et que « rien ne pourrait jamais empêcher l'artiste d'élever, d'embellir, de poétiser la vie, la nature et la réalité humaines ». C'était parler fort sagement. Théoricien à courtes visées, Courbet ne sentait pas que l'idéal est la fleur même de la liberté, la création spontanée ou volontaire de l'âme affranchie. Sa conception du naturalisme était fort étroite. Il croyait ruiner dans leur principe les grands idéalistes italiens : il allait beaucoup plus loin; il attaquait Van Ostade, Jan Steen, Brauwer, Hogarth, tous ceux qui, prenant la réalité pour base de leur étude, se sont montrés assez hardis pour y changer quelque chose, pour en exagérer le caractère dans le sens du comique rêvé. Il battait en brèche la caricature qui, ainsi que l'a dit un de nos amis, est l'idéal renversé. Courbet n'était pas plus aimable pour Léonard de Vinci que pour Daumier.

Les objections qui se produisirent de toutes parts n'eurent d'autre résultat que d'affermir chez Courbet les idées qui lui étaient chères. Il ne négligea aucune occasion de les soutenir et même de les exagérer. De là, la lettre fameuse qu'il adressa le 25 décembre 1861 à quelques jeunes peintres qui avaient résolu d'ouvrir un atelier et de lui en confier la direction[1]. Le maître se récuse; il déclare qu'en raison de son

1. Cette lettre, imprimée dans le *Courrier du Dimanche*, a été reproduite par

respect pour l'individualité de chaque artiste, il ne saurait consentir à devenir professeur. Il se réfère d'ailleurs aux principes qu'il a proclamés au congrès d'Anvers; il en aggrave l'expression en disant que « l'art en peinture ne saurait consister que dans la représentation des objets visibles et tangibles pour l'artiste », et, craignant de n'avoir pas été compris, il ajoute que « la peinture est une langue toute physique, et qu'un objet abstrait, non visible, non existant, n'est pas du domaine de la peinture ». On connaît le texte, qu'il serait trop long de reproduire. Bornons-nous à rappeler que Courbet, logicien un peu capricieux, oublie à la fin de sa lettre ce qu'il a dit au début. Il répète qu'il ne peut former des élèves, mais qu'il est en situation d'expliquer à des artistes qui seraient ses collaborateurs la méthode par laquelle on devient peintre, et il termine ainsi qu'il suit son manifeste : « La formation d'un atelier commun, rappelant les collaborations si fécondes des ateliers de la Renaissance, peut certainement être utile et contribuer à ouvrir la phase de la peinture moderne, et je me prêterai avec empressement à tout ce que vous désirerez de moi pour l'atteindre. »

On voit ici combien Courbet fut toujours la victime des mots; on sent le quiproquo éternel de sa vie. Il ne donnera jamais de leçons, mais il donnera des conseils tant qu'on voudra. Dans la réalité des faits, quelques jeunes gens profitèrent des bonnes dispositions du peintre : un atelier fut ouvert, et Paris, qui eut toujours le sourire facile, apprit un matin avec joie que la naissante académie se livrait à de fortes études d'après un bœuf vivant qui, élevé à la dignité de modèle, échappa pendant quelques jours aux tragédies de l'abattoir. L'école ne dura pas d'ailleurs fort longtemps, et on ne voit point que Courbet ait eu beaucoup de disciples ou de collaborateurs. Nous sommes de ceux qui le regrettent. Sur la manœuvre du pinceau, l'assortiment des tons, la constitution des dessous, le ferme travail des pâtes émaillées, Courbet avait appris par une longue expérience des secrets et des tours de main qu'il aurait pu enseigner.

Nous n'avons guère fait qu'entrevoir Courbet aux fêtes d'Anvers en 1861, et la brève causerie qui s'engagea un soir, sous de grands arbres, auprès d'une table verte sur laquelle le bock, plusieurs fois renouvelé, disparaissait avec la rapidité du rêve, ne nous a laissé d'autre souvenir que celui d'un joyeux garçon qui aimait beaucoup mieux sa peinture que celle des autres et qui avait des soifs furieuses.

M. Guichard, dans une curieuse brochure : *Les Doctrines de M. Gustave Courbet, maître peintre*, Poulet-Malassis, 1862.

On assure cependant que la parole de Courbet ne manquait pas de séduction, et qu'il sut parfois intéresser vivement ses interlocuteurs. Nous pouvons en fournir au moins un exemple significatif. Au printemps de 1862, Courbet eut occasion de se rencontrer avec Sainte-Beuve. L'heure était bonne pour écouter : le peintre aima mieux parler, et il fit si bien qu'il charma le fin critique. On trouvera la preuve de ce succès dans la lettre que le maître des élégances adressait à M. Charles Duveyrier pour lui recommander Courbet et pour le convaincre que le talent de l'artiste pourrait être employé à de belles œuvres décoratives. « Je causais l'autre jour avec Courbet, écrit-il : ce peintre vigoureux et solide a, de plus, des idées, et il me semble qu'il en a une grande : c'est d'inaugurer une peinture monumentale qui soit en accord avec la société nouvelle. La peinture des églises est à bout de voie; des peintres incrédules ressassent avec plus ou moins de talent de vieux sujets... Courbet a l'idée de faire des vastes gares des chemins de fer des églises nouvelles pour la peinture, de couvrir ces grandes parois de mille sujets d'une parfaite convenance; les vues mêmes anticipées des grands sites qu'on va parcourir, les portraits des grands hommes dont le nom se rattache aux cités du parcours, des sujets pittoresques, moraux, industriels, métallurgiques; en un mot, les saints et les miracles de la société moderne. N'est-ce pas là une idée encyclopédique et qui mérite faveur[1] ? »

La lettre dont nous venons de reproduire un fragment prouve qu'un critique contient souvent un enthousiaste. En s'exaltant à propos du projet dont Courbet l'avait entretenu, Sainte-Beuve, qui avait pourtant un si fin sentiment de l'histoire, manqua de défiance et ne prit pas garde que l'idée nouvelle de Courbet n'était qu'un emprunt fait à la tradition. Beaucoup d'entre nous, parmi ceux qui ont cessé d'être jeunes, se souviennent d'avoir fait, sur la décoration des gares de chemins de fer, des articles et peut-être des discours. Avant 1848, on agitait déjà la question dans les réunions intimes de la *Démocratie pacifique*. Après la révolution, lorsque les peintres se concertèrent pour étudier des projets d'association, qui ne devaient pas aboutir, l'idée fut reprise et l'on crut un instant qu'elle allait recevoir un commencement d'exécution. Des pourparlers furent même entamés avec les directeurs d'une grande compagnie. On espérait obtenir une des plus vastes gares de Paris, et les deux parois latérales devaient être décorées par deux escouades de coloristes, obéissant l'une à Delacroix, le maître des féeries, l'autre à De-

1. Sainte-Beuve, *Correspondance*, I, page 289.

camps, qui, comme il l'a dit plus tard dans une lettre mélancolique, voulait prouver qu'il n'était pas seulement le peintre ordinaire des singes. Ce beau rêve se dissipa bientôt; mais il n'a pas cessé depuis lors de hanter l'esprit des hommes de notre génération. L'idée est longuement développée dans le livre publié en 1861 par M. Champfleury, *Les Grandes figures d'hier et d'aujourd'hui.* Lors donc que Courbet alla faire ses confidences à Sainte-Beuve, il se borna à tirer une nouvelle épreuve d'un cliché auquel ne manquait aucun mérite, pas même l'ancienneté.

PAUL MANTZ.

(La fin prochainement.)



EXPOSITION UNIVERSELLE

LA SCULPTURE



'École française, il y a une vingtaine d'années, était, en peinture, incontestablement la première; mais elle a beaucoup appris aux autres et les originalités nationales se sont développées. Un peu plus, il faudra se défendre; on le voit à l'Exposition universelle. Nos meilleurs peintres ont d'ailleurs leurs similaires, et l'étranger en a quelques-uns que nous n'avons pas. Il n'en est pas de même en sculpture. On a remarqué depuis bien des Salons combien la moyenne de la sculpture était plus régulière et plus élevée que celle dela peinture, et aussi que les pertes s'y réparaient plus régulièrement. Cette année la réunion des œuvres de quelques années permet mieux de porter un jugement d'ensemble, la conclusion est certaine et l'opinion le reconnaît. La sculpture française est plus forte que la peinture; elle est de même au-dessus des autres écoles de sculpture, et sa primauté n'est pas en danger.

Il n'y a là rien d'étonnant, car la sculpture est un art éminemment français qui a toujours été dans notre pays à une grande hauteur, et qui n'a pas eu d'éclipse. La peinture n'y a procédé que par saccade, tantôt par imitations, tantôt par des personnalités. Poussin, Watteau, Boucher, David, l'école moderne, sont la négation, presque la destruction les uns des autres. Il y a d'admirables peintres et en grand nombre, mais à l'état d'individus. Rien de semblable en sculpture; elle est ancienne, assise, constante et durable. A tous les moments elle a eu des maîtres et de

vraies œuvres; jamais elle n'a eu ni lacunes, ni chutes; elle se suit et s'enchaîne, elle se modifie aussi dans le pas de sa tradition. Les imageries du moyen âge, les artistes de Louis XIV et ceux de notre temps ne se ressemblent pas, mais la filiation n'a jamais été rompue et les fils tiennent à leurs pères. Quand les grandes cimes disparaissent, il y en a pour les remplacer, et il y en a de jeunes qui grandissent pour faire honneur à leur tour à leurs maîtres et à leur pays. L'école gallo-romaine a existé surtout à l'état décoratif et elle a été dans l'architecture d'une richesse et d'une variété qu'on commence à bien connaître; après le trouble universel des barbares, ce sont les souvenirs de l'antiquité, — sa préoccupation, bien plus longue et plus vivace qu'on ne le croit, — qui ont d'abord inspiré l'architecture romane, puis la sculpture qui s'est élevée régulièrement de l'ornement à la figure. Une fois celle-ci dans les usages, le progrès marcha avec une rapidité étonnante pour arriver à l'admirable efflorescence des XIIe et XIIIe siècles, aux statues de Chartres et de Reims qui seraient de la belle sculpture dans tous les temps et chez tous les peuples. A la même époque aucun pays n'avait rien de semblable, et le nôtre ne l'avait pas appris. L'Italie même, qui nous a ensuite dépassé, a eu besoin d'une renaissance, et notre belle sculpture gothique est antérieure aux Pisans. C'est avec elle que le grand art français a développé ses types, et les tombes royales de Saint-Denis n'ont fait que suivre l'exemple de celles faites pour des princes, même pour des particuliers qui ont été leurs modèles et leur point de départ. Nos vieilles sculptures sont anonymes, mais leurs auteurs n'en sont pas moins grands, et dès Michel Colomb qui meurt chargé d'années et à l'extrême commencement du XVIe siècle, les noms illustres et les œuvres exceptionnelles sont si nombreux que l'énumération en serait un livre. Je n'ai pas même la place d'en esquisser le cadre, mais je tenais à rappeler la ligne générale pour montrer que la supériorité dont certains s'étonnent ou qu'ils sont disposés à considérer comme une découverte, est au contraire une chose naturelle, ancienne et traditionnelle. Comme elle est cette fois reconnue, il nous est permis de nous réjouir de la voir sortir du monde de ceux qui réfléchissent et qui connaissent pour entrer dans le courant de l'opinion. Nos sculpteurs, souvent négligés pour la peinture plus amusante, y trouveront à la fois une récompense et un encouragement.

Si aucune des écoles étrangères dans son ensemble n'est aujourd'hui aussi nombreuse, aussi variée, aussi haute, en quelque sorte aussi sûre que la nôtre, il n'en est pas moins vrai qu'on rencontre dans deux ou trois d'entre elles des hommes du plus vrai mérite. L'Exposition univer-

selle en donne la preuve; elle nous montre les œuvres de quelques artistes dont nous n'apprenons pas les noms, mais dont nous sommes



ATHLÈTE LUTTANT AVEC UN SERPENT PYTHON, PAR M. LEIGHTON.

(Dessin de l'artiste.)

heureux de connaître les œuvres maîtresses. Aussi, puisqu'ils ont eu la bonne grâce de venir chez nous, nous commencerons par eux pour leur souhaiter la bienvenue.

Sculpture étrangère. — L'Angleterre est loin d'avoir en sculpture une valeur particulière. En peinture quelques-uns de ses artistes ont une originalité, une saveur insulaire, un accent étrange, mais pénétrant, une personnalité et un individualisme qui arrêtent et avec lesquels il faut compter. Dans la statuaire elle n'a pas encore, et elle n'a jamais eu rien d'analogue. Après avoir, dans l'antiquité, reçu et suivi comme nous tout l'art romain, elle n'a à son compte, dans le moyen-âge, que les modifications qu'elle a fait subir à l'architecture gothique. Ce n'est guère que dans les tombeaux, surtout dans les figures habillées de leurs armures, plus fermes et plus variées que celles vêtues de robes ecclésiastiques ou féminines, que la sculpture anglaise peut compter, et, même en pierre ou en marbre, plutôt avec le sentiment rigide et la précision du bronze. Ce n'est ni au XIIIe siècle ni au XVe siècle qu'en est la plus grande valeur, mais au XIVe siècle. La Renaissance n'y a pas la souplesse et la variété qu'elle a eues en France. Quand il s'agit de faire le tombeau de Henri VII, qui est une merveille où le plus bel art a mis toute sa science et sa pureté au service des données et des formes antérieures, c'est à l'Italien Torrigiano qu'on s'adresse. Plus tard c'est le Français Hubert Lesueur qui modèle et qui fond sous Charles II la statue équestre de Charles Ier de *Charing cross*, et, lorsque la dictature du génie fastueux de Lebrun, exaspérée par les exagérations de l'école de Bernin, eut égaré la sculpture française dans la recherche des nouveautés pittoresques, ce fut le Lyonnais Roubiliac, un homme médiocre, chez lequel ne se trouvent que de l'aplomb et de la facilité outrecuidante, qui, développant jusqu'à l'extravagance un principe déplorable, fit régner sans partage en Angleterre, pendant tout le XVIIIe siècle, un mauvais goût dont elle a été bien longtemps à se débarrasser.

En réalité, la nouvelle phase de la sculpture anglaise date de Flaxman. Avec ses deux médaillons de la Nuit et du Jour, qui sont d'une ligne charmante, avec la simplicité de ses compositions dessinées au trait il a exercé dans son pays, bien qu'à un moindre degré, une influence analogue à celle de David en France. Après lui, l'artiste qui a eu sur l'école une influence prépondérante et qui dure encore, c'est Canova. La sculpture iconique, fréquente en Angleterre, et dont Westminster de Londres est véritablement le Panthéon, aurait pu d'elle-même apporter un élément d'originalité autonome. Il n'en est malheureusement rien. Assises ou debout, costumées à l'antique ou habillées de vêtements modernes, la physionomie générale des figures est immobile, monotone et sans accent. Dans la sculpture féminine et dans le nu mythologique, c'est la fadeur italienne du commencement de ce siècle qui continue de dominer.

Ce n'est pas impunément que la plupart des sculpteurs anglais passent par Rome, où bon nombre ont vécu et travaillé longtemps, et le grand goût de l'antique ne leur a rien donné de sa flamme et de sa maîtrise. La pratique, le convenu et le poncif y restent le caractère général. Les poses sont simples, mais pauvres; les formes sont rondes et molles et, en face de ces statues, dont beaucoup sont agréables, il serait souvent difficile de faire une distinction, de reconnaître qu'elles ne sont pas toutes du même auteur et d'y signaler de véritables différences. Il semble que la nature n'y soit pas étudiée directement, mais sur un type accepté à l'état de canon et incessamment reproduit. Aussi arrive-t-il trop souvent que dans les travaux divers et souvent habiles d'un même artiste, on ne peut dégager aucune tendance, et la valeur en est souvent d'une inégalité singulière. Ce parti pris d'imitation affaiblie, ce manque d'unité, de fermeté surtout, sont des signes que dans le pays du *cant*, où le nu ne se peut faire accepter qu'en vivant le moins possible, la sculpture est un art plus transplanté que naturel, puisqu'on s'y élève si rarement au-dessus de la correction pratique sans aller jusqu'à la création véritable. La science de l'art s'y trouve, mais le génie, que rien ne supplée, pas même la science aidée du travail, y fait encore défaut, et parmi tant d'œuvres il n'y en a pas assez dont la ligne et la forme soient assez fortes et assez neuves pour s'imposer et vivre dans la mémoire avec l'intensité personnelle d'un nom suffisant à lui seul à rappeler la statue.

Aussi ne citerais-je en Angleterre que les deux œuvres maîtresses. L'une est le grand bronze qui appartient à la Royal Academy, œuvre de M. Leighton, un des correspondants étrangers de notre Académie des beaux-arts et peintre habile, dont on remarque notamment dans les salles de peinture un beau portrait du capitaine Burton. Son jeune *Athlète* nu, auquel ses jambes écartées donnent une forte assiette sur le sol, lutte avec un serpent dont les replis n'entourent qu'une de ses cuisses; d'un bras en arrière il préserve son corps du danger de la formidable étreinte, pendant qu'en avant de lui il écarte et tient à distance la terrible tête, dont sa forte main tient le cou. Le jet de la ligne générale est d'un grand air, et c'est une belle étude classique, comme on peut le voir dans le dessin même de l'artiste.

En quelque sorte en opposition et dans le sens tout moderne, il faut mettre le *Thomas Carlyle* en bronze de M. Bœhm. Les larges plis de son long vêtement, sans l'affubler à la romaine, sauvent des détails modernes trop précis. En donnant de la simplicité à l'ensemble, ils mettent en pleine valeur le ferme appui des mains sur les bras du fauteuil et la prédominance ardente et vigoureuse de la tête. La force un peu farouche qui s'en

dégage ne résulte pas de l'abondance caractéristique des cheveux, du collier de barbe et des sourcils, mais de la puissance de la construction du masque, dont les traits heurtés sont d'une rare énergie. On comprend mieux l'homme devant son image, et pourquoi l'incontestable originalité de sa pensée n'allait pas sans une exagération voulue de bizarrerie. Dans cette tête écossaise il y a une sorte de rusticité et comme une marque d'origine, voisine de la rudesse paysanne, qui aime à se vanter de faire fi de la tradition et de la mesure et qui se plaît à frapper sans cesse et trop fort pour bien faire voir qu'il faut compter avec la pesanteur des coups sans qu'on doive y attendre de fatigue. Ce n'est pas seulement la tête d'un rude jouteur, mais d'un lutteur qui aime la bataille pour elle-même et qui ne déteste pas de s'y jeter à tout propos pour s'entretenir la main.

Pour l'Allemagne, au moyen-âge, elle ne lutte pas plus avec la France en statuaire qu'en architecture; la sculpture de ses églises est alors surtout décorative et architecturale, et nulle part elle ne s'est élevée à la beauté des portails de Reims et de Chartres. C'est au XVe siècle qu'à la suite de la Bourgogne et des Flandres, elle arrive par l'école de Nuremberg, aussi fantaisiste dans l'ornement que réaliste dans les formes et dans les types, à avoir une valeur propre, dont les caprices enchevêtrés et touffus se servent surtout du bois et du bronze. Au XVIIe siècle et au XVIIIe, c'est la France qu'elle imite, en poussant à outrance les défauts, sans rien prendre des qualités, et l'on sait les contournements affolés qu'ont pris sous ses mains la rocaille et le rococo. Heureusement un grand homme est venu lui donner une sculpture vraiment nationale, un peu rude et sommaire, mais énergique et monumentale. Quoique Thorwaldsen soit Danois, c'est lui qui l'a régénérée; c'est son grand exemple qu'elle a suivi et qui l'a menée dans ses voies. Après lui Rauch et Schwanthaler sont aussi de vrais maîtres, l'un dans le sens de la force, l'autre dans celui de l'élégance; l'un plus profond, l'autre plus ingénieux et vraiment supérieur dans la composition des bas-reliefs qui se déroulent sur les longues frises. Rauch est plus profondément allemand; Schwanthaler y ajoute quelque chose de la Grèce.

Aujourd'hui il serait difficile, avec le peu de morceaux envoyés au dernier moment, de porter un jugement d'ensemble sur la nouvelle école contemporaine et d'en marquer tous les caractères; il n'est que juste de reconnaître la valeur de ce que nous avons sous les yeux.

Malgré sa pomme, l'*Adam* nu et debout de M. Hildebrand, qui appartient au Musée de Leipzig, pourrait aussi bien être un Pâris en face des trois Déesses, tant sa pose et son type sont un souvenir de la belle sculpture romaine. Le chèvre-pied assis, de M. Hartzer, dont un Amour

railleur saisit la barbe en même temps qu'il tient un miroir devant sa figure, gagnerait beaucoup à ce que l'exécution du marbre fût plus ferme et moins savonneuse, car l'agencement du groupe est vif et d'une heureuse nouveauté. Quant aux deux grands groupes de M. Renaud Begas, ils sont tout à fait importants. Celui de bronze a repris sans défaillance le motif



THOMAS CARLYLE, PAR M. BŒHM.

(Dessin de l'artiste.)

de Jean de Bologne. Dans l'œuvre élégante qu'on admire depuis le xvie siècle sous une des arcades de la loggia des Lanzi, c'est la femme qui est au sommet; ici c'est le casque du robuste soldat, emportant en travers devant lui le beau corps de la jeune femme affolée, qui crie et dont la main impuissante essaie de s'attaquer au visage du ravisseur. Le jet est superbe et plein de furie; les deux acteurs sont bien en scène et n'ont rien de contourné ni de théâtral, l'écueil ordinaire de ces sujets violents. M. Bégas cherche évidemment la vie en action, et le mouve-

ment lui est naturel. C'est aussi la qualité de son second groupe de marbre, l'*Enlèvement de Psyché* qui appartient à la galerie nationale de Berlin. La femme, qui tient une des mains de Mercure et qui pose son autre main sur l'épaule du divin messager, touche encore la terre de la pointe de ses pieds dressés. Quant au Dieu, il se détache du rocher contre lequel il s'appuyait tout à l'heure, et l'une de ses jambes repliée va, sans violence, lui donner l'élan dont il a besoin. S'il y avait une critique à faire, ce serait peut-être de trouver trop grande la différence entre la force trop accusée du Dieu et la petitesse relative de la femme. On pourrait, je le sais, répondre par d'illustres exemples, par le groupe de Naples qu'on appelle communément le Taureau Farnèse, et surtout par l'Andromède et Persée de notre Puget. Ce qu'il y a de certain dans l'œuvre de M. Bégas, c'est que ses deux figures partent et quittent la terre; on le sent, on le voit; dans quelques instants elles s'élèveront dans l'éther pour monter d'un trait dans l'Olympe, où l'heureuse Psyché se réunira à celui qu'elle n'a perdu que pour l'avoir trop aimé.

M. Charles Wagmueller ne cherche pas la force comme M. Renaud Bégas, mais, devant ce qu'il a envoyé, on regrette de ne pas connaître l'ensemble de son œuvre, où doivent dominer la tendresse, la grâce et la mélancolie, si l'on s'en rapporte à ce que nous avons sous les yeux. La jeune fille, les jambes nues, qui porte sur ses épaules, en riant de ce beau rire frais et ailé de la jeunesse, un bébé nu fort peu rassuré, dont les petits bras se rattachent désespérément à son cou, est un agréable morceau, très-gracieusement joli. Il y a plus dans son modèle du tombeau d'une morte regrettée. Cette année, la sculpture funéraire est particulièrement supérieure. En Italie, l'une des choses les meilleures est le groupe d'un sarcophage; en France, le tombeau monumental de M. Paul Dubois, dont nous donnons dès aujourd'hui la vue d'ensemble, est l'honneur de notre exposition. Dans sa donnée plus simple, l'œuvre de M. Wagmueller conquiert d'un seul coup à son nom la vie et la notoriété. Sur le milieu d'un long sarcophage en batière, décoré aux angles de sphinx ailés, est assise de côté une belle jeune femme, le calme génie du regret et du souvenir; elle tient de la main gauche une tablette éloquente, sur laquelle on lit le nom MICHAELA GABRIELA WAGMUELLER MDCCCLXXVI. Le groupe se complète par un tout petit enfant nu et assis, témoin inconscient de la jeunesse disparue de la femme et de la mère, qui ne revit plus que dans cette frêle promesse; il joint ses petites mains en regardant la palme déposée sur le pied du tombeau par la piété de la jeune femme. A terre, sur l'emmanchement, deux couronnes jetées à terre pondèrent à droite le corps de la grande figure assise sur

la gauche. De tous les côtés les lignes sont heureuses; l'effet est triste sans la violence des révoltes et des terreurs, et dans un sentiment très-noble et très-pur; la douleur a été là une vraie muse pour inspirer l'harmonie silencieuse et comme l'apaisement et l'espérance qui se dégagent de cette belle composition. Tous ses éléments sont connus, mais, dans sa simplicité, elle a pourtant une nouveauté personnelle, noblement précise, qui la fixe dans le souvenir et la rend impossible à oublier.

C'est au contraire la vie, dans sa réalité la plus particulière, qui éclate dans un buste de marbre de M. Renaud Bégas. Il ne vise pas à la beauté; son parti même a quelque chose de bizarre et il s'impose par son sentiment de naturalisme autochthone. Dans la galerie de Berlin, qui possède ce buste, son modèle, le peintre Menzel, restera vivant. Il est chauve, d'un caractère qui ne doit pas être souvent aimable, et son nez n'a rien de commun avec les lignes de la beauté grecque, mais l'intelligence et la volonté respirent dans ce visage à la bouche serrée et aux yeux clairs, singulièrement nets et perçants. La façon bizarre dont c'est un morceau de statue sciée au-dessous du bras replié, sans socle ni piédouche, n'est pas sans rappeler les habitudes allemandes de certains petits bustes du XVI[e] siècle. Mais c'est la vie même, comme on peut le voir dans le dessin que nous sommes heureux d'avoir à montrer à nos lecteurs, et M. Bégas, qui sait trouver et créer, est en même temps un portraitiste bien sincère et bien naturel.

Si peu que l'on voie ici de sculpture autrichienne, il est facile de reconnaître ses différences avec la sculpture allemande. Ce qui s'en rapprocherait le plus, ce sont quelques statues de grands hommes : un *Michel-Ange* debout, de M. Wagner; un *Dürer*, aussi debout et en grand manteau à manches. Ces deux marbres, surtout le second, par M. Schmidgruber, ont la juste qualité du calme architectural et feront fort bien à Vienne dans les niches de la façade de l'hôtel de l'association des artistes auquel elles sont destinées. Le *Beethoven* en bronze de M. Zumbusch paraît ici un peu gros parce qu'il est trop près de l'œil; il est certainement fait pour un piédestal plus haut et pour être vu dans un grand espace. Ce qu'on y remarque, c'est l'intensité grave et puissante de l'expression générale. Le maître, assis et immobile, est tout à la pensée intérieure qu'il écoute, et cette intensité d'attention se marque, aussi, bien que dans la tête, par le geste naturel de la jambe repliée en arrière et des deux mains jointes et appuyées sur l'autre cuisse.

Mais dans les bustes, les Autrichiens paraissent avoir un caractère tout à fait à part, plus souple, plus aisé, plus brillant, plus chaud et plus spirituel qu'en Allemagne. C'est une autre vie, une autre intelligence

et un autre soleil. Devant ces types divers, heureux et animés, on a affaire à d'autres sentiments et à d'autres idées. Il faudrait insister en détail sur la charmante vieille dame de M. Johann Silbernagel, sur la finesse de la tête d'un jeune peintre, M. Libermann, par M. Beer, surtout sur les bustes de M. Tilgner, aussi heureux avec le marbre qu'avec le bronze, qui a ainsi le don du modelage et de l'exécution, et dont les têtes ont la chaleur de la vie.

Ajoutons que tous ceux que je viens de citer sont jeunes; la jeunesse a devant elle l'avenir.

Le Danemark et la Suède n'ont rien qui puisse nous arrêter et Thorwaldsen ne semble pas y avoir eu d'héritiers. Sauf un buste de juif par M. Laveretzki et une jolie tête de faune rieur par A. von Bock, la Russie n'a que des statues correctement froides et conventionnellement antiques, qui ne s'élèvent pas assez au-dessus de la pratique courante de Carrare. Il faudrait savoir ce que vaut sa sculpture monumentale.

Avec l'Italie nous revenons dans un pays où l'art est naturel, où il a été si admirable qu'il est inutile, entre les Pisans et Michel-Ange, de rappeler même des noms, et où il pourrait être admirable encore, mais, sauf quelques morceaux, la sculpture italienne paraît dans une bien mauvaise voie, inférieure même à celle des innombrables imitateurs de Canova, qui dans leurs mollesses rondes et convenues gardaient au moins les traditions de l'élégance de la ligne. Nous n'avons rien ici de Dupré ni de Véla, l'un plus pur et plus élevé, l'autre plus mouvementé et plus vigoureux; ils avaient relevé l'école, et aux applaudissements de la foule, mais dans le présent, qui se prend facilement au plus mauvais, il y a deux courants bien sensibles et bien déplorables. L'un s'introduit, c'est la sculpture pittoresque et comique jusqu'à la charge, caricaturale et réaliste jusqu'au ruisseau. Qu'est-ce que ce petit pêcheur à la ligne, accroupi de la facon la plus laide, si ce n'est le roi des grenouilles, qui n'en voudraient peut-être pas; que cet ignoble pitre au maillot trop large et aux souliers avachis qui marche sur un ballon; que ces galopins en haillons débraillés qui se battent contre un mur ou qui rient à se fendre la mâchoire; que ce cadavre de paysanne couchée sur de la vraie mousse teinte en beau vert; que ces parasites infects tombés endormis l'un sur l'autre, et qui, malgré toutes leurs recherches archéologiques, ne sont que d'immondes ivrognes? Et tout cela n'est pas une ébauche de terre ou de bronze, le jeu et la gageure d'un instant; ce sont de grandes figures, qui se prennent au sérieux et visent à l'admiration. Il n'est question ni du cœur ni de l'esprit, mais qu'est-ce que les yeux mêmes ont à gagner et comment croire qu'ils puissent se plaire à ces puérilités

ou à ces prétentions ordurières? Ce goût-là, si l'on peut appliquer le mot, est récent; c'est une maladie qui tuera ses adeptes s'ils continuent à boire cette malsaine absinthe. Elle passera d'elle-même ; il vaut même



RHINOCÉROS, PAR M. A. JACQUEMART.

(Dessin de l'artiste.)

mieux ne pas insister et ne pas lui donner une importance qu'elle n'a pas. La surprise de cette vilaine mode est seulement d'autant plus grande qu'elle nous vient de la patrie de Donatello et de Michel-Ange.

L'autre danger est plus grave parce qu'il dure depuis longtemps, qu'il est établi, admiré, et qu'il s'étend de plus en plus : c'est la recherche de l'habileté et du trompe-l'œil ; c'est le triomphe du praticien sur le sculpteur, du métier sur l'art, de l'exécution puérile sur la forme et sur l'idée. La variété des travaux et l'adresse sont des qualités quand elles sont à leur place et quand elles ne prétendent pas remplacer et l'invention, et la ligne, et l'expression. Malheureusement, dans ces pays des beaux marbres où les praticiens abondent, on arrive à prendre cette habileté pour du talent et pour de l'art. Ce qu'on cherche, c'est la difficulté, le nu et le détail des traits du visage visible sous un voile, les mailles d'un filet enveloppant une statue. Il s'agit bien de plis ! ce qui importe, c'est l'étoffe, la moire, la tarlatane, le satin, la gaze lamée, la laine ; c'est l'étoffe qui est neuve, celle qui est chaude, celle qui est usée, celle qui est transparente, celle qui est ajourée. Les bouillons, les dentelles, les chaînes d'orfèvrerie, les boucles d'oreilles, voilà l'important. Le pauvre marbre fait tout ce qu'on veut : il est poli comme du métal, ciré et encaustiqué comme un parquet, mou comme du savon ; ici il est grenu, là gravé, ailleurs ondé, strié, quadrillé, ailleurs tuyauté, ruché, crêpé, froncé, bouillonné. On voit la trame et la chaîne ; on compterait les fils de la broderie au petit point, ou au passé ; on trouverait les épaisseurs de celle au plumetis. Un large chapeau de paille de Florence, une ombrelle ouverte avec ses franges, les branches repercées d'un éventail ouvert, une collerette de dentelle, une bordure de cygne sur laquelle on soufflerait, voilà ce qui est intéressant et ce qui fait pâmer d'aise. Rien n'est trop fin, trop mince, trop minutieux. Celui-ci a la spécialité des chardons, un autre celle des petits oiseaux et des plumes, un autre celle du bois mort.

C'est de la sculpture pour les Chinois ou pour les marchandes de modes. Les boules d'ivoire séparées qui roulent les unes dans les autres, et les mannequins habillés des galeries du vêtement seraient alors le dernier mot de l'art. Un peu plus, nous verrons rendre en sculpture les taches et les différences des feuillages panachés, un bouquet d'orties, un mouchoir de dentelles, non pas un buisson d'écrevisses, ce serait trop simple, mais un ravier de crevettes, dont la scie sera aussi dentelée, aussi aiguë, aussi coupante que la véritable et dont les tentacules auront autant d'anneaux que dans la nature. Il ne manquerait plus que de les faire cuire ; ce serait alors l'idéal.

Si ce n'était que des morceaux d'ouvriers, il n'y aurait pas à s'en préoccuper, mais les yeux et la mode vont dans ce sens. Ce que la plupart des gens admirent dans le beau *Napoléon* de Vela, c'est le velu de

la couverture de laine, et cette année, dans le *Jenner*, c'est la rayure et le pointillage des bas. De vrais artistes, ceux-là le sont, cèdent à la tentation pour se faire plus regarder, et l'on en citerait trop d'exemples dans nos derniers Salons. Il est donc bon de crier gare, dût-on prêcher dans le désert.



L'AFRIQUE, PAR M. DELAPLANCHE.

(Croquis de l'artiste.)

On a plus de plaisir à parler d'œuvres sérieuses et parmi elles je citerai de Biellazzi, le *Petit Pâtre* endormi sur la terre dans une pose simple et naturelle, le beau buste en habit moderne du vieux marquis de Brignole-Sale par M. Rota, et le *Cromwell* assis, dont M. Borghi nous

montre le plâtre. Il est un peu traité en ébauche et le bronze lui conviendra mieux que le marbre, mais il a de la force et du caractère. Dans cette exposition le sculpteur italien qui est à la tête et de beaucoup, c'est M. Giulio Monteverde; son tombeau du comte Massari a de grands mérites. Le sarcophage, qui pyramide en gorge diagonale, est couvert de beaux rinceaux de feuillages qui se souviennent heureusement de Verrochio ; le cadavre, quoique sans bandelettes, est peut-être un peu trop serré dans son linceul à la facon du Lazare giottesque; mais la femme ailée, qui est debout à sa tête et qui se penche vers lui en encadrant de ses bras l'oreiller sur lequel il repose, est d'une belle silhouette générale. Quant au *Jenner*, dont la *Gazette* a déjà donné le dessin, il est encore supérieur. La ligne du groupe du médecin inoculant le vaccin sur son fils qu'il tient sur ses genoux, est tout à fait trouvée; elle est pittoresque, personnelle et remarquablement appropriée au sujet. On ne saurait mieux rendre la bonté et le soin ferme et délicat avec lequel le père tient l'enfant qui voudrait se défendre. Il y a là une idée et elle est rendue; cela est autre chose que les tours de force d'exécution.

La classification du livret force à dire ici quelques mots de la Belgique, bien qu'en réalité sa sculpture ne se sépare pas de celle de la France. Elle a été atteinte de même par la réforme de David, plus tard par le mouvement romantique, et tous, en particulier Geefs et Simonis, ont souvent exposé chez nous. Aujourd'hui les deux sculpteurs dont on parle le plus sont M. Ducaju et M. Pescher, et la renommée les a peut-être mis un peu trop haut. Ce que j'ai vu en Belgique de M. Ducaju est ardent et plein de verve, mais surtout avec la liberté de l'ébauche, et les éloges que j'ai lus du buste de Rubens par M. Pescher me faisaient attendre toute autre chose. Il me paraît lourd et gros plutôt que d'une grande tournure, et, en s'inspirant de plus près du goût architectural du maître, le piédestal pourrait avoir plus de caractère et d'accent. En même temps qu'eux l'on verra avec plaisir le buste d'enfant par M. de Groot, un beau buste d'homme officiel par M. Paul de Vigne, la tête en bronze de M. Victor Lagye par M. Pescher, qui, je l'avoue, me touche plus que son Rubens, et, dans les statues : la *Clytie debout*, sculptée à Rome en 1872 par M. Paul de Vigne, où l'amoureuse, en tendant vers le soleil une fleur, préserve avec son bras gauche ses yeux éblouis par les ardeurs rayonnantes de son amant; l'*Enfant au lézard*, par M. Bouré, dont le corps nu, étendu sur le sol, est d'un modelé fin et charmant; le groupe bien agencé de *Daphnis assis* et de sa chèvre par M. Estier, et de M. Vanderlinden le bronze de *Calixta*, hésitant entre la statuette du Jupiter de ses ancêtres et la croix du nouveau Dieu, sujet bien compliqué, qui se ré-

sume de lui-même en une bonne figure de jeune femme assise et plongée dans ses pensées, ce qui suffit et au delà à la sculpture. Je citerai encore de M. Samain une *Jeune Paysanne romaine* fort belle portant sur son épaule et sur sa tête un enfant et un bassin de cuivre, et le musicien *Johannes Tinctoris*, ou plus simplement le Teinturier, petit bronze de genre où il est en longue robe et en bonnet conique, à la façon de Leys ou plutôt des tableaux et des miniatures du xv[e] siècle ; mais, malgré la frontière, nous sommes déjà en France, bien que je n'aie encore rien dit de cette véritable pléiade de sculpteurs qui brillent de concert dans le ciel lumineux de son art et auxquels j'ai hâte d'arriver.

Mais, avant d'entrer dans leur temple, il convient de s'arrêter un peu dans les dehors pour dire quelques mots de la sculpture ornementale des jardins et des bâtiments, et de la porte triomphale que M. Sédille a dressée pour en décorer l'entrée.

Sculpture française. — Je n'ai pas à entrer ici dans le détail de la partie sculpturale du Trocadéro; cependant, quoique M. Gonse en ait déjà dit quelques mots, il y a lieu d'en parler encore. La *Renommée* de M. Mercié, qui s'élance les ailes éployées, les bras ouverts et les vêtements emportés par le vent, semble remarquable, mais elle est si haute qu'elle paraît plutôt petite. On n'eût pas, je crois, pu la faire plus grande, car elle est posée sur le faîte d'un lanternon à jour, qui ne serait pas, mais à cause de sa transparence, qui paraîtrait trop faible pour être le piédestal d'une figure assez grande pour être d'en bas bien visible. C'est déjà beaucoup de pouvoir en dire que la silhouette du mouvement est bonne, mais on peut regretter de n'en pas avoir dans les jardins, sur une colonne, une réduction qui permettrait, en continuant de la voir encore de bas en haut, de se rendre compte du mérite réel de la figure.

Quant aux figures allégoriques qui se dressent sur les terrasses des deux galeries et s'imposent moins, elles sont aussi trop loin de l'œil pour faire autre chose que se découper sur le ciel. Dans cette grande foire des yeux et de l'esprit, on n'a pas encore eu le temps d'en distinguer les différences et les valeurs, mais les sculptures de la descente ont déjà toute leur importance. Dans les six groupes assis sur la terrasse d'où tombe la cascade, le plus remarqué, avec l'*Asie* de M. Falguière, est l'*Afrique* de M. Delaplanche, dont nous donnons le dessin. Comme de raison, c'est ce qui nous est le plus étranger qui, par sa difficulté même, a été le plus heureux, et la même chose s'est produite dans la suite des Nations qui décorent la façade extérieure du grand vestibule du Champ de Mars. Dans ces travaux d'ensemble, surtout quand ils sont

hâtifs, la valeur du thème rencontre rarement toute la conscience qui serait nécessaire pour les bien traiter, et ici trop de figures sont absolument des poncifs. On y a vraiment abusé de la figure couronnée et convenue, qui sert à tout et n'exprime rien. Il y aurait eu mieux à faire en

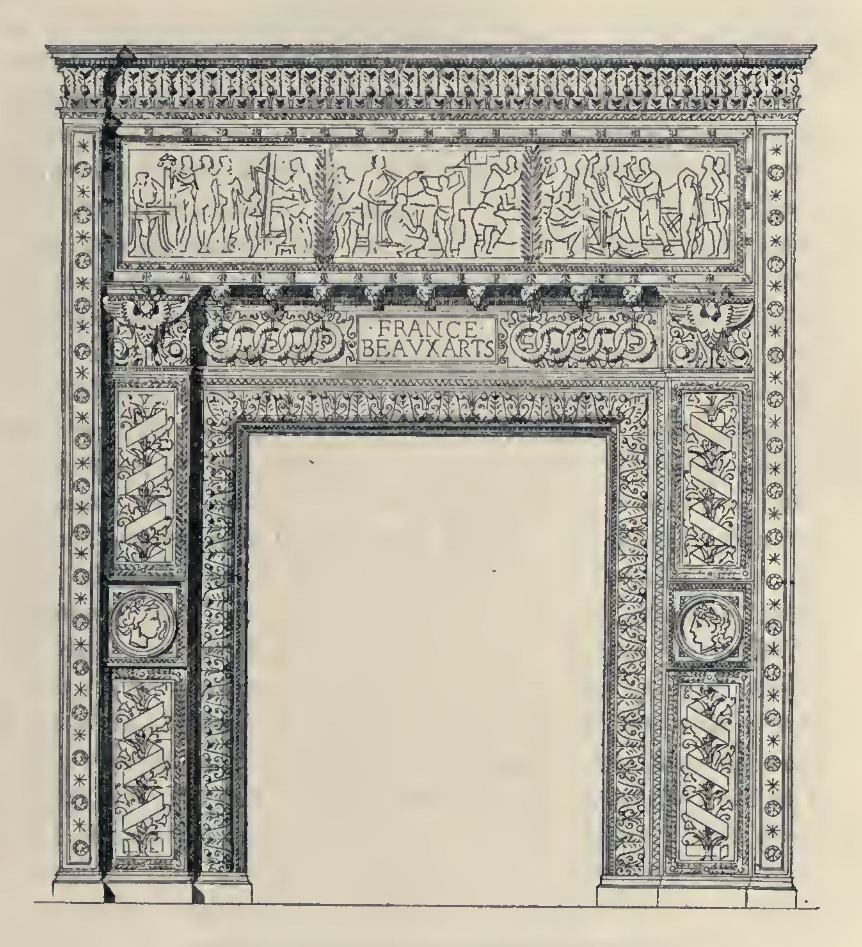


JAPONAISE, PAR M. AIZELIN.

(Croquis de l'artiste.)

se préoccupant davantage du type national, qui eût été bien autrement caractéristique. Les seules qu'on remarque sont l'*Indienne* de M. Cugnot, chargée de colliers et de bijoux comme les statues des déesses indoues ; la *Chinoise* de M. Captier, et surtout la *Japonaise* de M. Aizelin, tout à fait jeune et élégante, avec un arrangement de costume des plus heureux,

ainsi qu'on le peut voir dans le croquis même de l'artiste. Le Japon, du reste, a du bonheur au Champ de Mars, car l'*Asie* de M. Falguière est née au Japon, et, si nous ne nous défendions de penser à ses bronzes, ils nous détourneraient de tous nos devoirs.



PORTE DES BEAUX-ARTS, PAR M. PAUL SÉDILLE.

(Dessin de l'artiste.)

On a déjà parlé ici même des groupes d'animaux qui cantonnent le bassin inférieur de la cascade. Le cheval est peut-être un peu dégingandé, et l'*Éléphant* de M. Frémiet ne se masse pas de tous les côtés d'une façon heureuse. C'est de près seulement qu'il a toute sa valeur quand on l'isole pour le regarder en lui-même; il aurait mieux valu lui donner dans l'architecture une place unique et prépondérante que

de le mettre en pendant avec des animaux d'une autre taille. Cela a mené forcément à le réduire relativement, et, sans que beaucoup de gens s'en rendent compte, c'est ce changement d'échelle qui en diminue les mérites et l'effet. Il ne paraît pas beaucoup plus grand que les autres et l'on est choqué de cette inégalité. L'article de M. Gonse a donné le dessin du *Bœuf* de M. Caïn, et l'on n'oubliera pas la belle ligne de l'animal dressant la tête et regardant au loin. Nous donnons aujourd'hui, d'après un pittoresque dessin de l'artiste, le *Rhinocéros* de M. A. Jacquemart, peut-être le plus remarquable et à coup sûr le plus difficile de tous à réussir. Avec ses formes lourdes, avec ses plaques d'armures qui restent immobiles, rien ne paraît moins sculptural. L'artiste s'en est tiré et il est impossible de ne pas être frappé par le sentiment de cette force pesante, lente à éveiller, mais qui, une fois excitée, sera furieuse et irrésistible. C'est vraiment un tour de force, et il ne faudrait pas défier l'artiste de faire une belle chose avec un hippopotame.

On le sait, tous les groupes de la cascade sont en fonte dorée. J'avoue pour ma part que je les aimerais mieux en bronze. La richesse toute matérielle en fait d'art m'est rarement sympathique et me paraît moins souvent une beauté qu'une exagération ou, dans un autre sens, une diminution. Certainement pour la *Renommée* du faîte, comme pour le *Génie* de la colonne de la Bastille, la dorure est une nécessité pour éclairer la forme à cette distance et devenir un point lumineux; mais l'éclat est bien facilement trop fort et la dorure du dôme des Invalides l'alourdit plutôt et lui ôte de son élégance. Par un temps sombre évidemment la dorure éclaircit, mais au soleil elle écrase, et l'on ne distingue plus le mauvais du bon. Ce n'est pas un avis général; de bons esprits approuvent complètement la dorure, et il faut se souvenir à quel degré les anciens l'appliquaient aux statues de leurs temples et de leurs rues. Il peut aussi y avoir là pour nous un manque d'habitude, et l'œil est déjà fait à la dorure des groupes de l'Opéra, à propos desquels il faut cependant remarquer qu'ils restent dans la condition de l'éloignement, que la gamme de la façade de l'Opéra, bien plus franchement polychrome que l'aspect du Trocadéro, demandait cette note indispensable, et aussi que leur éclat est déjà très-adouci. Quand ceux du Trocadéro se seront un peu éteints, quand la blancheur de la pierre ne sera plus aussi crue, il se produira sans doute une harmonie qui ne peut pas exister au premier jour.

On a vu dans le dernier numéro un croquis du char d'Apollon par M. Allard, qui couronne l'entablement de la porte monumentale de M. Sédille; il faut l'ajouter par la pensée à celui que nous donnons

aujourd'hui de la porte elle-même. On parle, et ce serait peut-être désirable, de conserver le grand quadrilatère des galeries extérieures du Champ de Mars. Les bâtiments des Beaux-Arts, construits dans la longueur de l'axe disparaîtraient, mais l'œuvre majestueuse de M. Sédille trouverait facilement sa place pour revêtir l'intérieur de l'une des grandes entrées. Elle y gagnerait même parce qu'il serait alors facile de lui donner plus d'importance. La largeur était commandée, toutefois sa hauteur n'est pas aujourd'hui dans la proportion qu'elle demande. Il lui faut un tiers en sus de montant latéral, et l'on n'aura pas de peine à ajouter de chaque côté trois grands noms de plus ; il faut à ses pieds droits une base moulurée plus haute et plus ressentie. Encadrée et serrée comme elle est, on ne s'en apercevrait pas. Ce qu'on y voit, et à juste titre, c'est le grand air et l'élégance du dessin, c'est l'éclat franc et vraiment décoratif des colorations émaillées. M. Lœbnitz, auquel on doit l'exécution de la partie du potier, y a montré un véritable sentiment de la franchise nécessaire à la coloration architecturale. Comme invention et comme exécution la porte de M. Sédille est sans conteste au Champ de Mars le morceau le plus heureux de céramique monumentale.

ANATOLE DE MONTAIGLON.

(La suite prochainement.)



EXPOSITION UNIVERSELLE

LES ÉCOLES ÉTRANGÈRES DE PEINTURE

I.

ALLEMAGNE.



N me permettra de répéter d'abord en quelques lignes ce qui, dans la *Gazette* et ailleurs, a été souvent dit, à propos du mouvement artistique allemand qu'on a vu surgir au début de ce siècle.

L'art des rénovateurs de 1810, en Allemagne, s'est appelé *art national*. On connaît ses visées; il tenta de reproduire toutes les idées de la philosophie historique, de la poésie, de l'archéologie, de la mythologie et de la philologie comparées. La place et le rôle de l'Allemagne dans le monde, à partir de ses origines indiennes jusqu'à nos jours, voilà ce que l'art allemand devait montrer et célébrer. La Bible, les contes de fées, les légendes du Rhin, les Niebelungen, le Christ, Luther, et les Grecs considérés comme les oncles des Allemands, formèrent le bagage et le personnel de ce qui fut l'art néo-chrétien, puis devint le romantisme. Le Moyen-Age, quelque peu défiguré, fut le grand magasin de décors et de costumes où s'approvisionnèrent les rénovateurs de 1810. On sait leurs noms : Cornélius, Overbeck qui inventa le préraphaélisme avant les Anglais, Veit, Schadow, Kaulbach, Bendemann, Schnorr et bien d'autres à leur suite, Bégas, Schwind, Steinlé, qu'influença ensuite Gallait, Hess, Koch, Fuh-

rich, jusqu'au professeur Wislicenus dont le tableau l'*Imagination portée par les Rêves* pourrait passer pour l'enseigne de tout le mouvement.

Il y eut aussi quelques tendances coloristes à travers les écoles de la pensée pure. Bégas fut élève de Gros, et les œuvres jaunes, noires et rougeâtres de Paul Delaroche, Léon Cogniet, Robert Fleury, Heim, Monvoisin, puis Devéria, issus en partie, eux aussi, de la peinture de Gros, infiltrèrent quelques-unes de leurs colorations dans les ateliers d'outre-Rhin, où, en revanche, notre Ary Scheffer et notre Flandrin puisèrent des inspirations trop sévères, trop spiritualistes. Le pavillon de la ville de Paris nous montre justement quelques-unes de ces toiles, aujourd'hui si vieilles et si curieuses, des Cogniet, des Robert Fleury, des Heim, des Delaroche, et l'on peut reconnaître qu'il en reste quelque réminiscence dans l'ensemble de l'art allemand. M. Makart, le Viennois, par exemple, s'en ressent très-nettement, quand même il n'en aurait subi l'action que par l'intermédiaire de son maître, M. Piloty, ou du belge Gallait. Cornélius, Overbeck, Veit furent de véritables apôtres; ils en eurent le langage qu'ils empruntèrent à la Bible. Dès 1830 leurs disciples, leurs catéchumènes constatèrent avec douleur et horreur qu'une réaction de la peinture contre la pensée pure s'accentuait en Allemagne. Non-seulement hérésie coloriste au sein même du romantisme de 1810, mais culte nouveau et scepticisme menaçaient l'église artistique.

La célèbre galerie du baron de Schack, à Munich, contient principalement des spécimens fort intéressants du talent de tout le groupe romantique. A la galerie de Schack, on peut opposer la galerie de M. Ravené, à Berlin, qui révèle tout un autre courant d'idées et d'art, le courant familier. En effet, à côté du mouvement retentissant des romantiques et de leurs ambitieuses compositions, une pensée non moins *nationale* créait un autre mouvement, modeste d'abord, mais qui devait dominer l'autre et lui survivre.

D'abord à Berlin, une légende historique beaucoup plus rapprochée de nous que celle des Niebelungen, légende presque toute fraîche, encore palpitante, celle de Frédéric-le-Grand, en un mot, engendra à l'Allemagne deux artistes supérieurs, le sculpteur Rauch et le peintre Menzel.

Le monde des soldats qui est un monde populaire, la personnalité de Frédéric II, *familière* et bizarre comme celle d'un bourgeois d'Hoffmann, ramenaient d'une pente naturelle les artistes vers la vie réelle, vers les sujets de la vie contemporaine.

A Dusseldorf, avec Bendemann qui jeta sur le Moyen-Age un regard pieux, mais un peu froid, il y eut un des deux Schadow qui pensa da-

vantage à la peinture, à la bonne peinture. Des centaines de jeunes gens ne se pressèrent pas impunément au pied du vieux château sur les bords du Rhin. Il y en eut qu'anima le sentiment de la vie et de ses saveurs. Le paysage archéologique et noble des Rottmann et des Preller, de Munich, ne suffisait plus. On s'enrôla, en attendant, sous la bannière de Lessing et de Schirmer, gens sages, sérieux, idéalistes, admis seulement par la nature à ses paysages de cérémonie et non dans son intimité.

L'art dur, efforcé, compliqué des rénovateurs de 1810, malgré certaines grandes lueurs d'énergie, de pensée et de poésie qui jaillirent de ses flancs, et surtout des flancs de Cornélius, menaçait d'être à son tour un dogme académique.

En peignant sur les murs de la Pinacothèque, à Munich, le cerbère académique aux trois têtes de professeurs emperruqués, que Cornélius et ses amis mettent à mal, le célèbre Kaulbach figurait, sans s'en douter, une image éternelle qui pouvait un jour se retourner contre les siens.

Mais Kaulbach lui-même passa à l'ennemi. Il encouragea les coloristes et les familiers; il fut des leurs. Il tint à avoir pour successeur, à l'Académie, son élève et ami, M. Carl Piloty, que les fidèles de Cornélius flétrissaient en l'appelant le Réaliste, parce que l'auteur de la *Mort de Wallenstein* et du *Néron incendiant Rome* avait fait *reluire* un diamant, jusqu'à l'illusion du trompe-l'œil, au doigt du fameux général de la guerre de Trente ans. Kaulbach confia expressément son neveu Auguste à M. Carl Piloty pour que celui-ci en fît un coloriste, et celui-ci en a fait un charmant coloriste.

Des centaines de jeunes gens, à Munich comme à Dusseldorf, voulurent échapper aux théories piétisto-philosophiques de M. de Bunsen et aux synthèses de Frédéric Schlegel, pour jouir enfin à leur aise de la peinture et de la nature, si faire se pouvait.

On alla à Venise, on alla à Anvers, on regarda les Français et les Belges. Les Expositions universelles de 1855 et de 1867 secondèrent les échanges et les progrès artistiques. Celle de Munich, en 1869, fut plus décisive encore. Les Allemands y admirèrent Courbet et s'émerveillèrent de nos paysagistes et de nos animaliers.

Dans les collections publiques ou privées de l'Allemagne on rencontre un petit nombre de noms français : Robert Fleury, Couture, Delaroche, Horace Vernet, Jacquand, Léopold Robert, Biard, Rosa Bonheur, Eug. Lepoitevin, Troyon, Gudin, Cabanel, Charles Muller, Fromentin, Meissonier, Gérôme. On peut retrouver à l'Exposition actuelle des traces qui prouvent que les peintres allemands, y compris M. Édouard Charle-

mont, qui a envoyé le *Gardien du sérail* à notre Salon, ont fait plus d'une station devant les toiles de ces Français. Édouard Hildebrandt était un élève d'Isabey, et il y a aussi des souvenirs d'Isabey dans quelques tableaux de l'Allemagne.



SOLITUDE, PAR FRÉDÉRIC DE SCHENNIS.

(Croquis de l'artiste.)

Le Belge Gallait a été pendant longtemps un dieu dans certains ateliers d'outre-Rhin, et il s'y est transfusé en plus d'un pinceau. Beaucoup des œuvres germaniques ressemblent maintenant à celles qui sont l'expression courante et moyenne de la peinture française ou belge.

D'autres influences ont agi sur les artistes allemands. Des splendides Rubens de Munich rien n'a transpiré en eux. La note allemande est contenue et les débordements de lumière du grand Flamand ne l'accommodent pas. M. Lenbach, pourtant, a copié les Rubens de Munich. Mais c'est Rembrandt, ce sont les Hollandais, avec leurs tranquilles et fortes enveloppes, qui semblent avoir frappé les peintres d'outre-Rhin et qu'ils ont transposés, le plus souvent, dans une gamme moins vive, sans leurs harmonies si grasses, si chaudes, si intenses.

Aujourd'hui enfin, quand les organisateurs de l'exposition ont voulu montrer *l'art national,* ce n'est plus au romantisme qu'ils se sont adressés; c'est au genre familier, sentimental ou gai, au portrait, au paysage, à quelques scènes modernes qu'ils ont demandé l'expression de cet art national. On voit quel changement s'est fait.

L'exposition allemande ne montre cependant pas toutes les tentatives de l'art actuel. On n'y a point admis ceux que nous nommerions des réalistes ou peut-être des intransigeants. Les partisans de l'école romantique, de leur côté, ni les peintres d'histoire, n'ont eu toute la place qu'ils désiraient. On a beaucoup réclamé et des plaintes ont été portées jusque dans le giron du prince de Bismarck. Les peintres militaires n'ont pu se montrer. En résumé, il y a en Allemagne, de même que chez nous, trois ou quatre cents *noms* de peintres; un tiers à peine a trouvé place à l'Exposition. Mais aussi, sauf bien peu d'exceptions, les œuvres exposées proviennent des collections publiques ou privées. Elles sont triées sur le volet. Parmi les cent seize peintres à qui on les doit, on ne compte pas moins de trente et un professeurs des Académies, et tous sont connus et estimés dans leur pays.

Il est certain que nous sommes ici en face de gens qui gardent le respect et la loyauté de l'art. Ils ne cherchent pas à forcer l'œil, ils ne font aucun tapage. La note générale est contenue, sobre, discrète. Elle repose d'ordinaire sur une tonalité brune mêlée d'un peu de roux. L'exécution dans la plupart des toiles est bonne ou convenable, souvent nette, poussée, tout au moins soutenue. L'esprit des artistes paraît calme, sérieux, recueilli, à demi mélancolique, sauf quelques accès de gaieté çà et là, et enfin *très-clair.* L'Allemand nuageux de nos traditions a disparu, ou bien il a été mis à la porte de la salle qu'a si bien ornée et disposée M. Gédon, un sculpteur qui est devenu un remarquable décorateur en architecture.

Qu'on prenne les œuvres dont le sujet est le plus romantique : la *Danse macabre* de M. Spangenberg, et la *Poursuite de la fortune* par M. Henneberg; l'idée y reste parfaitement claire. Dans ce dernier tableau,

par exemple, la Fortune voltige sur une bulle de savon ; par là on explique combien elle est illusoire et peu durable; un cavalier avide court après elle; il a lâché la bride du cheval, et il s'élance sur une planche étroite, au-dessus d'un précipice. Nul ne saurait méconnaître l'imprudence et l'aveuglement de ce cavalier. Il a perdu toute notion d'humanité puisqu'il a renversé une femme en passant. Pour que le spectateur ne garde aucun doute sur les périls qui entourent et la fin qui attend ce misérable chevaucheur, la Mort est derrière lui, mais il ne voit rien : ni la mort, ni le précipice, ni la femme renversée... L'intention entasse ici tant d'éclaircissements qu'elle en devient un peu ridicule.

Volontiers l'on blâmerait ces peintres d'être trop clairs. Ce n'est pas, en effet, l'obscurité qu'on peut reprocher aux rénovateurs de 1810. Ils ont au contraire toujours *pesé* sur l'idée, et c'est la surcharge d'incidents destinés à commenter cette idée et à n'y rien laisser de sous-entendu qui trouble et embrouille le spectateur, alourdit et rend inanimées leurs compositions.

Sur la table des albums, les résultats de la lutte entre le vieil esprit et le nouveau se montrent bien frappants, bien curieux à noter. Là se trouvent, entre autres, le conte de *Cendrillon* et le conte des *Sept corbeaux et de la Sœur fidèle* illustrés par Schwind, à côté du poëme comique de Henri de Kleist, la *Cruche cassée* (Der zerbrochene Krug), illustré par Menzel. L'entrain, l'observation, l'imprévu, la lumière, l'esprit, la vie, celui-ci a tout. Schwind imaginait au contraire de complexes compositions qui se meuvent péniblement à travers des arceaux gothiques, sans air, sans liberté, solennelles, guindées jusque dans les essais de comique, et si l'affirmation pesante du sujet en exclut du moins la fadeur, si les qualités de conception se laissent apercevoir à l'homme qui regarde avec patience, la différence entre ces images et celle de la *Cruche cassée* n'en reste pas moins la même qu'entre des figures de cire et des êtres vivants.

Depuis 1867 et surtout depuis 1855, le personnel de l'art allemand s'est beaucoup renouvelé, et nombre de célébrités, autrefois consacrées, ont disparu ou se sont abstenues. Quelques-unes, telles que MM. Preller (qui est mort), André et Oswald Achenbach, Lessing, Leu, Gude, paysagistes, Graeb avec ses intérieurs d'églises, Jordan, Schlœsser, amis des scènes paysannes, font encore ce qu'on appelle une très-honorable figure; mais enfin le terrible arrêt, place aux jeunes, a été prononcé en Allemagne comme ailleurs. Quelques grandes ou charmantes individualités, en revanche, n'ont point perdu de terrain.

De la peinture monumentale, de ces fresques qui couvrent les murs

des monuments publics, des habitations particulières, des grands cafés et des concerts, nous ne pouvons juger à Paris. La pluie, le vent, l'air aigre, ont beau effacer ces fresques, les Allemands ont fait de celles-ci leur chose, et quand elles s'effacent on les repeint. L'art de 1810 est par là condamné à périr en grande partie. Il est vrai qu'en Allemagne comme en Angleterre, depuis quelques années, on s'inquiète de procédés conservateurs de la fresque. M. Maclise à Westminster a essayé d'une espèce de détrempe particulière, et M. Piloty préconise, dans les ateliers de Munich, pour la décoration murale, une sorte de peinture à l'eau, d'aquarelle en grand, dont on est jusqu'à présent fort satisfait.

Ces explications données, je commencerai par parler de deux hommes remarquables qui ne furent point remarqués à l'Exposition de 1867, MM. Lenbach et Boecklin.

Un charpentier de Schrobenhausen, village de Bavière, employait, il y a quarante ans environ, son fils encore enfant, à barbouiller les solives et les pans de bois des maisons de paysans qu'il construisait.

Une des plus ardentes vocations de peintre, qu'on ait vues en ce temps-ci, brûlait chez l'enfant. Avec les grosses couleurs du charpentier, il se mit à peindre les gens et les bêtes qu'il voyait autour de lui. On lui parla du Musée de Munich et de ses merveilles. Il voulut y aller voir, et partit un jour, nu-pieds, avec quelques sous dans sa poche, pour la capitale bavaroise. Il contempla les tableaux, et, de retour au village, obséda son père jusqu'à ce qu'il en obtînt la permission de vivre à Munich. Le charpentier faisait à son fils une pension de *quinze sous* par jour.

Le jeune homme se présenta chez M. Piloty, qui s'intéressa à lui et le fit admettre parmi les élèves de l'Académie, où l'on eut quelque peine à le garder, parce que le disciple eut lui-même beaucoup de peine à se plier à la méthode de l'enseignement.

M. Lenbach commencera maintenant, je le pense, à paraître intéressant.

Il retourna dans son pays, après ses études faites, et y peignit, avec une sorte d'ivresse, des figures de paysans comme au temps de son enfance. Un berger endormi, qui appartient au baron de Schack, date de cette époque. M. Piloty, homme d'un caractère généreux, d'un esprit supérieur, véritable protecteur des jeunes talents, emmena, à ses frais, M. Lenbach à Rome. C'est d'après des études peintes au pied de l'arc de Titus que celui-ci, revenu à Munich, exécuta un tableau qui fit sa réputation et que possède le comte Palfy, de Pesth. Le succès lui valut d'être nommé professeur à l'Académie de Weimar, où il se lia avec M. Reinhold

Begas, sculpteur, et M. Boecklin, peintre, tous deux professeurs aussi. Les trois amis ne tardèrent pas à donner leur démission. Le professorat leur faisait perdre un temps précieux que l'art seul leur paraissait récla-



BUSTE DE M. ADOLPHE MENZEL, PAR M. REINHOLD BÉGAS (Dessin de M. Gilbert.)

mer. M. Boecklin, homme tourmenté de recherches singulières, influença un moment M. Lenbach et faillit l'entraîner dans sa propre voie.

M. Lenbach revint à Munich où il copia quelques-uns des Rubens de

la Galerie royale. Ces copies étaient belles, on lui en demanda d'autres, et il partit une seconde fois pour l'Italie, où il en exécuta de nouvelles, entre autres, d'après Titien. Il se rendit ensuite en Espagne, tantôt copiant Velasquez et Murillo, tantôt peignant de beaux portraits. Il se lia avec Ricard durant cette période de sa vie.

En 1867, il eut une troisième médaille à l'Exposition universelle, où M. Knaus eut, et avec justice, un grand prix, où M. Menzel obtint la croix et une seconde médaille, M. Piloty une première médaille, M. Gude une seconde médaille, MM. André Achenbach et Fagerlin des troisièmes médailles.

En 1869, à propos de l'Exposition de Munich, M. Müntz a signalé pour la première fois M. Lenbach dans la *Gazette*. Le portraitiste allemand est aujourd'hui très-célèbre; il est devenu le peintre des princes et des souverains. Son portrait de l'empereur d'Autriche a figuré à l'Exposition de Vienne. Un dernier trait peindra M. Lenbach à son tour. Si une tête lui plaît, qu'elle soit illustre ou non, il se refuse à recevoir de l'argent pour le portrait. Enfin il est le peintre du monde wagnérien. On a de lui un Wagner de profil et la figure de Mme de Bulow. Pourtant, selon la chronique, il n'aimerait pas la musique de Bayreuth.

Au Champ de Mars, on discute beaucoup M. Lenbach. Il est difficile d'être plus personnel, en conservant la marque de la peinture qu'on a copiée et des artistes qu'on a fréquentés.

Ce qui me frappe dans le portrait du chanoine Dollinger, le chef, comme on sait, du parti *vieux-catholique*, et surtout dans celui du baron de Liphart, c'est une singulière attache avec l'homme rouge de M. Millais, et avec la tête de femme de M. Ferdinand Gaillard. Voilà trois artistes, un Allemand, un Anglais, un Français que la physionomie humaine émeut profondément et qui, la sentant chacun à sa façon, n'en arrivent pas moins à un commun rendez-vous de peinture, d'exécution, de vision. Curieuse loi organique qui gouverne les esprits et en fait une même famille, malgré les races et les distances!

M. Lenbach exprime à un haut degré le mordant d'une figure, la vivacité, la profondeur humide des yeux, le caractère, l'accent de la bouche et de l'oreille, se complaisant librement à appuyer sur tel ou tel trait qui le séduit davantage. Son exécution est singulière, peu soucieuse de faire tourner correctement un plan, de laisser de la transparence dans les ombres. Tantôt elle est fluide ou boueuse, tantôt épaissie et saccadée. Mais il a pleine et profonde impression de l'homme et de ce qui domine dans son visage, dans sa tournure. Ses portraits de femmes ont un grand sentiment de grâce et de charme qu'il faut cependant aller

chercher sous un mélange assez alourdi de souvenirs de Rembrandt et de Jordaëns, et sous une lumière un peu blafarde; mais sentiment aigu, individuel, neuf dans l'assimilation de ce qu'il a pu voir, peinture ou nature, est l'artiste.

Pelure d'oignon, disent les uns, grande aquarelle vernie du système Piloty, disent les autres, peinture beurrée, persillée, à la maître-d'hôtel, ajouterais-je! Tout ce qu'on voudra. L'artiste qui s'appelle Lenbach est une personnalité, un homme hors rang.

M. Boecklin, né à Bâle, se voue aux mythologies et aux ermites. Il comprend les mythologies d'une façon particulière ; c'est un romantique coloriste ou plutôt un *boeckliniste.* Il vit à part, il invente des couleurs, il est dur pour ses confrères, il est excentrique et il fait de belles choses que le baron de Schack enferme dans sa galerie. Il a beaucoup cherché, quelquefois trébuché. A la fin, ce que nous voyons de M. Boecklin cette année, l'*Idylle marine*, est très-étonnant. A une fantaisie il a donné l'énergie et la plénitude de la réalité, cas vraiment extraordinaire.

Les personnages sont si vigoureux de forme et de couleur, et cette mer est si puissante avec sa houle écumeuse, ses flots que bleuit, en s'y plongeant, la main de la nymphe, flots violets qui battent lents et lourds sous un souffle d'orage, dont le fouet rassemble des nuées basses, sombres, percées de lueurs blanches ; œuvre d'un aspect étrange, désolé, menaçant et formidable d'où s'exhalent l'odeur et l'air salin de l'océan du Nord.

Les reproches porteraient sur de certaines lourdeurs qui se retrouvent chez les peintres dont l'éducation s'est faite avant 1867 ou 1869, et même chez presque tous les peintres allemands.

La hardiesse, la puissance et la violence de la facture sous une enveloppe générale, calme et pleine d'unité, m'arrêtent devant l'*Usine* de M. Menzel.

C'est une peinture *cursive* et presque dédaigneuse dans sa certitude, qui enveloppe rapidement les formes, ne cherchant que leur accent et voulant étreindre d'un coup l'impression générale ; une peinture déroutante dans son allure *bousculée* en apparence, mais d'une sûreté absolue et d'une grande sincérité dans les libertés qu'elle prend.

M. Menzel, artiste de premier ordre, a voulu faire l'épopée de la fonderie.

Les feux orangés des fourneaux et le jour pâle du dehors, voilé par une buée de vapeur, se combattent dans l'antre sombre et confus où des bras, des têtes, des corps, des roues, des tringles, des charpentes, entremêlent leurs silhouettes, leurs détails à travers les lueurs et les ombres.

Évoqué par les différentes clartés des foyers, car M. Menzel a une véritable passion pour le feu et ses colorations variées, un peuple d'ouvriers, la pipe à la bouche, les reins cambrés, les bras levés ou le dos courbé, se raidit, pour frapper, soulever, traîner. Des hommes mangent dans le coin le plus noir; d'autres, demi-nus, se lavent et s'essuient.

Les gestes, les mouvements me rappellent Daumier. M. Menzel est un profond observateur; les forgerons qui se tiennent près des foyers ont l'œil *très-dilaté* et très-brillant; je ne voudrais que ce trait pour me dire que cet artiste connaît, saisit le côté caractéristique d'un milieu, d'une situation.

C'est très-simple, très-fort et très-beau, en dépit des tons lourds et salissants qui écrasent certains coins de cette toile.

Le *Bal officiel* du même peintre, tout petit tableau merveilleux de poses, d'attitudes, de vérité, d'individualité, et ses aquarelles d'église sont fort remarquables.

M. Menzel avait exposé, à notre Salon de 1868, son *Couronnement du roi Guillaume à Kœnigsberg,* si important par le sens physionomiste des innombrables figures qui remplissent la toile et par cette sincérité d'accent et d'art qui repousse toute fausse séduction, tout charlatanisme, tout artifice.

De là pour certaines personnes de la difficulté à comprendre ce grand talent.

M. Menzel est célèbre aussi pour ses illustrations, et il est peut-être le premier illustrateur du temps.

A côté des œuvres de M. Menzel se trouve son buste sculpté par M. Reinhold Bégas. Ce buste nous montre un petit homme, engoncé dans un cache-nez et *enhouppelandé* dans un large paletot; un type allemand par excellence, au grand front bombé, aux yeux enfoncés, à la bouche tourmentée, rechignée, volontaire, bizarre, tout en intelligence et en originalité. C'est un sculpteur de bien du talent que M. Bégas, et je vois chez lui de curieux rapports avec M. Lenbach, comme il me semble qu'il y en a entre M. Menzel et le sculpteur Rauch. Le buste de M. Menzel et celui de Mme Hopfen, femme d'un littérateur distingué, ont à mes yeux le sentiment de peintures de M. Lenbach traduites en sculpture. Et certes, lorsqu'à Weimar s'associèrent ces trois artistes, M. Lenbach, M. Boecklin et M. Bégas, ils se connaissaient en hommes de valeur et ils se sentirent de même bord.

Destiné à une grande réputation, à moins qu'il ne soit discuté avec acharnement, est M. Leibl, plus jeune que les précédents. Il avait exposé au Salon de 1869 un portrait de femme à la Rembrandt que remarqua plus

d'un artiste. L'année dernière j'ai parlé de son portrait d'homme. Ce portrait reparaît au Champ de Mars, accompagné d'un tableau qui représente des paysans lisant le journal. De tous les peintres allemands,



GROUPE DE LA FÊTE D'ENFANTS, PAR M. LOUIS KNAUS.

(Croquis de l'artiste.)

M. Leibl est le *facturier* le plus étonnant. Il manie le pinceau comme il veut. Il y a en lui une de ces organisations vouées spécialement à la fonction de peintre, comme celle de Courbet, et qui s'en vont tirant de la peinture les choses les plus surprenantes. Il faut voir au Salon deux

têtes de M. Leibl, modelées en *pleine lumière*, vrais chefs-d'œuvre de maître peintre de corporation, le donnant à faire en cent aux confrères.

Un portrait par M. Kolitz a aussi beaucoup de cette force et de cette intensité des tons justes, francs et beaux qui rappellent le talent de Courbet. La jeune critique allemande qualifie de *génial* M. Kolitz et lui reconnaît une énergie très-personnelle. Le peintre n'en est pas moins très-attaqué en Allemagne par certaines écoles.

Une nature morte de M. Hertel se rattache à cette catégorie des robustes peintures.

La plus grande situation artistique en Allemagne paraît être celle de M. Piloty, directeur de l'Académie de Munich depuis 1874.[1]

Le talent du peintre, nous ne pouvons guère l'apprécier d'après son Wallenstein en litière; page bien composée, dirait un esprit académique, soigneusement dessinée, mais de tonalité fade. Peu d'années avant 1870, on a vu à Paris sur le boulevard des Italiens, le *Néron* de M. Piloty, qui ne nous a pas laissé un souvenir bien émouvant.

L'Académie de Munich est la plus fréquentée de l'Allemagne, plus de mille artistes se réunissent sinon dans son sein, du moins autour de ses flancs. M. Piloty aura joué un grand rôle dans l'art contemporain allemand. Coloriste secondaire personnellement, c'est lui qui pousse les jeunes gens vers la couleur, c'est lui qui a encouragé et secondé les meilleurs peintres ou plusieurs des meilleurs peintres du mouvement moderne.

Il aura présidé aux destinées artistiques de MM. Makart, Auguste Kaulbach, Gabl, le plus fort des peintres de paysanneries, Kurzbauer, Defregger qu'entoure dans le Tyrol toute une colonie de peintres, Liezen Mayer, illustrateur de *Faust*, Gabriel Max, Wagner et bien d'autres, y compris son frère, Ferdinand Piloty, illustrateur de *Roméo et Juliette*, M. Lenbach et M. Leibl.

Il y a longtemps déjà qu'à travers les idéalistes de Dusseldorf surgit M. Knaus, qui donna une vive impulsion aux tentatives coloristes. M. Knaus, s'il ne réussit pas tout à fait du côté de la couleur et du côté des morceaux de bravoure, garda un charmant esprit de grâce, de naïveté et de gaieté jusqu'où personne encore parmi ses compatriotes ne paraît avoir su atteindre. Mais l'espace me fait défaut aujourd'hui; je reviendrai dans mon prochain article sur ses envois nombreux et importants au Champs de Mars.

DURANTY.

(La suite prochainement.)



LE SALON DE 1878

(PREMIER ARTICLE.)



'EXPOSITION universelle n'aura pas fait de tort, au moins pour le nombre, au Salon de 1878; les œuvres exposées abondent. L'ardeur des artistes en général et des peintres en particulier, loin de s'éteindre, semble croître tous les ans: l'affluence devient de l'envahissement. Mais faut-il se réjouir de cet état de choses, quelque honorable qu'il soit, et doit-on préférer la quantité à la qualité?

En vérité, ces premières lignes ne semblent pas tout d'abord favorables au Salon de cette année : je les écris sans hésitation après plusieurs visites attentives au Palais de l'Industrie, mais elles n'engagent pas mon opinion sur les œuvres intéressantes dont j'aurai à parler tout à l'heure. Pour le moment, je formule une idée générale que les Salons précédents ont éveillée dans mon esprit et que l'Exposition actuelle est venue développer encore : les œuvres admises sont trop nombreuses. Des écrivains compétents et autorisés ont déjà soutenu, et ici même, cette thèse; les motifs qu'ils mettaient en avant n'ont rien perdu de leur valeur.

Lorsqu'on parcourt les salles, que de tableaux on rencontre dont l'absence serait plus à désirer qu'à regretter ! Que de toiles n'ont d'autre mérite que le souvenir laissé par l'ancien talent de leurs auteurs ! Parmi les 2,300 œuvres exposées par les peintres, 1,300 au moins sont d'un intérêt nul, je ne dis pas pour le visiteur, mais pour l'artiste qui étudie et qui compare. Pourquoi les admettre alors et pourquoi les montrer? Si les Expositions annuelles ont une autre raison d'être que d'amuser le

public, si elles sont faites pour épurer son goût, pour encourager et développer tout à la fois les talents éclos ou près d'éclore, et enfin pour mettre en lumière, à notre grande gloire, les chefs-d'œuvre des maîtres dont nous sommes fiers, il convient qu'elles soient des enceintes fermées à tout ce qui n'intéresse pas l'art et ne peut concourir à ses progrès.

Il semble d'autant plus urgent d'établir le principe d'une sévérité rigoureuse dans l'admission des œuvres présentées au jury, que depuis quelque temps la peinture s'engage dans une voie qu'il lui importe de quitter; elle a abandonné les traditions, elle a proclamé son indépendance; pour ma part, je n'y verrais pas grand mal, car je crois funeste d'enfermer dans des théories une imagination d'artiste, mais il est arrivé que l'art contemporain a voulu trop vite marcher seul; il a perdu sa ligne de conduite et il s'égare. Tel peintre suivait sa route lorsqu'il voit non loin de lui un rival qu'accompagne le succès, aussitôt il s'attache à ses pas et marche à ses côtés pour jouir des mêmes faveurs et ramasser ses couronnes; mais voilà qu'à l'horizon il aperçoit, dans un sens opposé, un autre favori du public; il court à lui et poursuit ses traces jusqu'à ce que l'espoir d'un succès plus grand encore vienne tenter son ambition. Ce qui manque à nos artistes, c'est la confiance dans les efforts personnels, la persévérance dans la tâche entreprise, surtout le mépris du succès prématuré, mais ce n'est pas le talent; oh! non, ils en ont, pour la plupart, mais ce talent est comme dévoyé, éparpillé, employé mal à propos et inutilement. En outre, il se confine dans l'exécution, dans la pratique savante, dans la facture habile; tout cela mène à l'imitation, et qui sait si l'imitation n'est pas la maladie de notre art?

Je ne parle ici, bien entendu, que de ceux qui dans les sphères artistiques se tiennent à une hauteur moyenne. Nous avons encore, Dieu merci, des maîtres et de grands peintres; ils sont hors de cause, nous aurons occasion de les admirer : ceux-là ils planent; on les regarde d'en bas, et on voudrait les atteindre; ils sont les imités et non les imitateurs.

Ceci dit, j'entreprends l'étude des œuvres qu'il me paraîtra intéressant de critiquer ou de louer. Recherchant dans la foule de préférence les artistes personnels, je ne puis mieux faire que de m'arrêter tout d'abord devant le plafond décoratif de M. Carolus Duran.

Quel que soit le jugement qu'on réserve à l'*Apothéose de Marie de Médicis,* il faut reconnaître qu'on se trouve en présence d'un grand effort tenté par une individualité puissante pour sortir des fadeurs où la décoration se complaît d'ordinaire. L'effort a-t-il réussi? Plusieurs critiques

ont déjà rendu un verdict négatif; mais je ne crois pas qu'on puisse porter sur cette œuvre un jugement équitable avant de l'avoir vue dans



« GLORIA MARIÆ MEDICIS » PLAFOND PAR M. CAROLUS DURAN.

(Croquis de l'artiste.)

la place qu'elle doit occuper. Telles lignes, qui semblent de travers ou déviées, se redresseront suivant les lois de la perspective calculées par le peintre; telles figures un peu longues se resserreront, vues de bas en

haut ; telle coloration trop vive pourra s'adoucir dans l'effet des lumières prévues. Mais s'il convient de suspendre son appréciation définitive, rien n'empêche d'essayer de décrire la composition. Sur le premier plan, des hommes demi-nus, aux formes athlétiques, déchargent de leurs épaules de gigantesques corbeilles de fleurs sur une balustrade en pierre recouverte d'une draperie de velours vert aux reflets d'or. A gauche, une foule d'hommes et de femmes, étagée comme une grappe humaine le long de l'escalier qui monte, se penche pour recevoir ces fleurs et les présenter à la reine, qui tout en haut est assise sur son trône, sous un dais blanc se profilant sur l'azur du ciel. Derrière le dais se dresse un pavillon soutenu par des colonnes entre lesquelles apparaissent des musiciens et des nuées de colombes. Aux côtés de Marie de Médicis se tiennent la Justice et la Religion qui présentent une couronne, tandis que devant le trône, sur les marches de l'escalier triomphal, la Vérité, debout, semble se renverser légèrement pour arracher le manteau bleu qui la couvre. Sur la partie gauche, des personnages, en costume vénitien, accoudés à un balcon, contemplent l'apothéose et jettent des fleurs.

Outre l'abus des colorations trop vives, on a reproché à M. Carolus Duran la vulgarité de ses types qui semblent étrangers à ce monde allégorique où ils auraient été introduits par hasard. J'avoue que cette critique ne laisse pas d'être juste : elle vise même un système adopté par le peintre, système qui me paraît digne d'être discuté. M. Carolus Duran a voulu, en effet, n'employer dans sa décoration que les moyens donnés par la nature seule. Pour atteindre ce résultat, il a supposé réelle la scène qu'il représentait. Les hommes qui apportent les fleurs dans les corbeilles (ou plutôt dans les paniers) sont des colosses habitués à de durs travaux : ils ont monté leurs charges à l'aide de cette échelle de bois dont l'extrémité apparaît sur la toile; les figures des personnages sont vivantes, humaines et dénuées de cette beauté conventionnelle qui n'existe pas. Vous voyez ces colombes : ne croyez pas qu'elles soient venues par hasard, le peintre nous montre la cage en osier d'où elles se sont envolées. Tout jusqu'à présent est naturel et possible ; mais que vient faire ce génie aux grandes ailes qui plane en sonnant de la trompette? Que signifie cette figure de femme nue qui se découvre devant le trône ? L'artiste a été comme contraint de donner asile, de guerre lasse, à ces types allégoriques qu'il avait bannis tout d'abord : tant il est vrai que la nature ne pouvait seule lui fournir les éléments de son ensemble décoratif ! Dès lors, le système tombe de lui-même, et il y a lieu de regretter qu'un peu plus d'idéal ne soit pas venu ennoblir certains



LA SAINT-ROCH, PAR M. DESTREM.

(Dessin de l'artiste.)

détails de cette ordonnance si vaste et malgré tout fort grandiose.

Ni les qualités supérieures de M. Carolus Duran, ni ses brillants défauts ne se retrouvent dans le plafond que M. Ranvier a exécuté pour le palais de la Légion d'honneur. L'œuvre plus modeste fait contraste : c'est un chant de flûte après un concert à grand orchestre. Mais cette harmonie douce a du charme : le sujet traité est l'*Aurore*. Celle-ci debout, au milieu de nuées légères, détire ses membres alanguis et dispose sa longue chevelure blonde. A gauche, deux figures sonnent le réveil dans des trompettes de cuivre; à droite et au-dessous, le Jour se lève pendant que le coq chante; puis tout en bas, sur un lit de feuilles et de verdure, la Nuit s'enveloppe dans un sombre voile de crêpe. Cette dernière figure est d'un excellent contour, mais la façon dont se modèle le torse laisse à désirer : il est musclé comme celui d'un homme; les nus, du reste, dans cette œuvre, n'ont aucun éclat : ils sont comme baignés d'une onde verdâtre; néanmoins la composition est d'un excellent effet décoratif : l'ordonnance semble heureusement conçue et sans efforts.

« J'aime à louer, je suis heureux quand j'admire, je ne demandais pas mieux que d'être heureux et d'admirer, » disait Diderot à propos d'un portrait de Michel Van Loo; je répète ces paroles devant le tableau de M. Vibert. L'*Apothéose de M. Thiers* est une grande toile, ce n'est pas une œuvre grande. Quand on veut chanter avec la lyre, il convient de faire passer le souffle de l'épopée; ici le style n'existe pas, le sentiment fait défaut, et le goût manque. L'idée d'une mort aussi douloureuse ne renfermait-elle pas en elle-même assez d'images dramatiques et élevées, pour qu'il ait été utile de la formuler à l'aide d'accessoires de théâtre? Étendu sur son lit, chargé des nombreuses décorations qui s'étalent sur sa chemise, M. Thiers ressemble à première vue à un général autrichien en blanc uniforme frappé au champ de bataille. A côté de ce génie, aux ailes d'or, qui s'envole et personnifie l'apothéose antique, était-il rationnel de nous montrer la pompe d'un enterrement moderne, le corbillard de première classe avec les panaches en plumes, les voitures de deuil, les cochers aux vêtements noirs galonnés d'argent, et toute la file des soldats suivant au pas le cortège funèbre? Dans cette mise en scène on voit passer le bout de l'oreille du peintre de genre ; mais, je m'empresse de dire, là où l'on reconnaît M. Vibert, c'est dans l'exécution qui est étonnante. Les couronnes d'immortelles ou de jais, les fleurs et tous les détails sont traités avec une habileté et une sûreté de main merveilleuses; il y a d'excellentes parties, au point de vue de la couleur, dans le torse du génie, quoique cette figure, un peu raide, laisse à désirer dans son ensemble. La composition du ciel est peut-être ce qu'il y a de

meilleur dans le tableau : au milieu de nuages lumineux, dans les lueurs lointaines, des escadrons passent comme des ombres légères; ce sont les gloires et les malheurs du premier Empire que l'historien a décrits. Malgré tout, on regrette que la conception n'ait pas été plus



LES FOINS, PAR M. BASTIEN-LEPAGE.

(Dessin de l'artiste.)

simple. Au lieu de remuer l'âme du spectateur, l'artiste fait admirer son habilité; là où il aurait pu être ému, il a voulu être ingénieux.

La toile que M. Destrem expose cette année : *La Saint-Roch, bénédiction des animaux dans la campagne du Languedoc*, est une bonne étude de paysans; sans échapper complètement à la critique, l'œuvre présente de l'intérêt et mérite qu'on la signale. Les arbres sont un peu lourds; je crois voir comme une tendance au noir dans l'harmonie générale, mais le coloris vigoureux a de la consistance et il faut louer de très-

sérieuses qualités de sentiment tant dans la manière dont le sujet est présenté que dans l'attitude de chaque personnage.

Je m'empresse d'aller me placer devant la toile de M. Bastien-Lepage intitulée *Les Foins*. Je n'ignore pas que ce jeune peintre a des adversaires implacables et des admirateurs ardents; je me range parmi ces derniers; je ne puis dissimuler le plaisir que me fait cette œuvre personnelle et sincère, toute empreinte de ce sentiment du vrai qui, quoi qu'on dise, n'est pas le réalisme. Le sujet doit se décrire en deux lignes : au milieu des prés fauchés, une faneuse est assise et rêve les yeux ouverts, tandis que, par derrière, le faucheur étendu, le chapeau sur les yeux, dort les poings fermés. Le champ de foin s'étend au loin; çà et là se dressent des meules; dans le fond, des maisonnettes apparaissent au bas de la colline qui se détache sur une mince bande de ciel. On objectera qu'au point de vue de l'intérêt la scène n'est pas comprise, et que c'est moins un tableau qu'une étude; cela peut être, mais qu'on regarde la manière dont est traitée cette tête de femme et ce visage extraordinairement vivant; est-il possible de mieux rendre ce hâle que donne l'air de la campagne et que le soleil du Midi est venu colorer de rougeurs? Qu'a-t-on à reprocher aux demi-teintes du cou, aux colorations brûlées de la poitrine et des bras, au dessin des mains, à la valeur des étoffes? Je ne crois pas qu'on ait jamais mieux donné l'idée du plein air, et dites-moi quel maître a fait une création plus vivante? La nature vue et comprise ainsi n'a pas besoin d'être travestie et comme adoucie pour être manifestée selon les règles de l'art, elle est belle par elle-même. La première fois que j'ai regardé *Les Foins* de M. Bastien-Lepage, je me suis défié de mon impression; j'ai fait plusieurs visites successives : mon sentiment est resté le même, et j'avoue, dussé-je me tromper, que cette œuvre me semble la plus attachante et la plus digne d'être étudiée parmi toutes celles que l'Exposition de 1878 nous a révélées.

En face de ce tableau se trouve la *Jézabel dévorée par les chiens* de M. Comerre. Le hasard en faisant ce rapprochement donne une revanche à M. Bastien-Lepage. Ce dernier était, il y a deux ans, concurrent au prix de Rome en même temps que M. Comerre. Il fut battu par celui-ci dans la lutte définitive; la section de peinture de l'Académie des Beaux-arts lui avait cependant décerné le prix, mais les trois autres sections coalisées cassèrent le jugement, et M. Bastien-Lepage vit son rival partir pour Rome. Les voilà tous les deux de nouveau réunis après deux années de travail; le vaincu devient le triomphateur! Je demanderai au pensionnaire de l'Académie de France quel profit il a retiré de l'enseignement des grands maîtres qu'il a eu le bonheur d'avoir sous les yeux

chaque jour? Sa Jézabel témoigne d'une tendance bien regrettable. Quelle place est réservée à l'idéal dans cette œuvre vulgaire et lourde, qui trahit l'ambition de son auteur de faire du fracas et d'éveiller l'attention quand même? Quelques morceaux, je le reconnais, sont bien peints, mais ce grand corps sans vêtement, étendu à terre au milieu des chiens hurlants, semble celui d'une femme en proie au délire de l'ivresse. Les lignes de la silhouette générale n'ont aucune noblesse; la tête, dont les yeux retournés ne laissent voir que le blanc de l'orbite, roule pesamment parmi les cheveux épars sur le sol ; et au milieu de tout cela faut-il dire qu'une prétention domine, celle de rappeler Regnault et d'imiter son éclat?

M. Besnard, lui aussi, travaille en ce moment à la villa Médicis; devant son *Saint Benoît ressuscitant un enfant* nous nous trouvons en présence d'un art plus sain, quoique susceptible de s'épurer encore; l'exécution semble un peu molle, le fond du tableau, trop sombre, voudrait en vain dissimuler une facture négligée ou trop hâtive; mais il y a une finesse de sentiment charmante dans l'attitude du jeune enfant qui sur les genoux de sa mère se relève doucement au contact de la main de saint Benoît; de plus le sujet, bien présenté, se laisse facilement comprendre.

C'est comme dernier envoi de Rome que M. Ferrier a exécuté la *Sainte Agnès* exposée cette année au Salon. On sait que, sur l'ordre du consul, cette martyre ayant été traînée dans un lieu de débauche, des anges apparurent qui la protégèrent contre toute violence: tel est le sujet choisi par le peintre. Au centre de la composition, sur les marches d'un escalier de pierre, la sainte se présente entièrement nue : un soldat vient d'arracher le voile qui la couvre et va s'emparer d'elle, lorsqu'il est retenu par l'ange, qui arrête son bras et le terrifie de son regard; à gauche, un groupe épouvanté prend la fuite ; au premier plan, est étendu un homme qui, précipité des derniers degrés de l'escalier, gît la face contre terre, tandis qu'à droite, au pied de la statue dorée de Vénus, deux courtisanes se renversent effarées près d'un vieillard débauché, aux membres épais, que sa corpulence empêche de se relever pour se soustraire à l'apparition menaçante. Évidemment ce tableau est l'œuvre d'un peintre dont le talent s'est développé sous l'influence des grandes traditions. Peu de nos jeunes artistes auraient été capables d'entreprendre et de mener à bonne fin une composition aussi vaste. Les groupes sont disposés sans vide et sans que l'équilibre ait été rompu dans l'ordonnance générale. Le corps de la sainte, très en lumière, est d'un excellent contour et d'une élégance chaste : les bras croisés sur sa

poitrine, la tête relevée vers l'ange vengeur, elle se montre dans une attitude très-heureusement trouvée. Voilà, en somme, une œuvre de style. Toutefois je crois que M. Ferrier n'a pas tiré de son sujet, au point de vue de l'effet à produire, tout le parti qu'on en aurait pu attendre. La composition est trop chargée; il y a comme une exagération de mouvement qui distrait l'attention au détriment de la figure principale. Une scène de violence ou presque de bataille était-elle d'ailleurs bien de mise ici? J'aurais voulu voir dominer l'idée de la force calme et paisible de la chasteté triomphante, au milieu de la débauche frappée de stupeur et anéantie.

Pour satisfaire ses engagements, M. Sylvestre, qui avait obtenu en 1876 le prix du Salon, soumet au public une grande toile représentant les *Derniers Moments de Vitellius César*. Une foule acharnée et hurlante traîne le misérable empereur dépouillé de sa toge et lié de cordes devant sa statue qu'on va arracher du piédestal pour la briser contre le sol. Je ne voudrais pas décourager un artiste dont les efforts sont dignes du plus grand respect, mais je ne trouve à louer que les intentions. L'impression première est celle d'une couleur générale marbrée, violacée et crue. La lumière, mal distribuée ou diffuse, ne concentre point les regards qui ne savent où se reposer. Le Vitellius débordant de graisse est ridicule dans sa nudité; il se retourne d'un air piteux vers le spectateur comme pour le prendre à témoin du mal qu'on lui fait. Les différents types en outre, étudiés comme séparément, ne concourent pas à l'unité de la composition. Mais je vois que le tableau n'est pas terminé; c'est peut-être là une excuse pour l'auteur; il faut s'empresser de l'admettre et réserver un jugement qui aujourd'hui serait trop défavorable.

M. Betsellère est un courageux que le succès récompense; il n'a point peur des grandes dimensions : c'est dans un cadre d'une longueur de huit mètres qu'il enferme son sujet : *Jésus calmant la tempête*. La couleur générale, quoique un peu foncée dans les ombres, se soutient sans défaillance; la composition est sagement ordonnée. Toutefois je critiquerai la figure principale qui ne me paraît pas bien conçue : Jésus vu de profil, debout sur la proue de l'embarcation, étend les bras dans un geste violent qu'on peut interpréter de différentes manières. Avec ses cheveux au vent, et ses vêtements qu'agite le souffle de la tempête, le Christ ne donne pas l'idée du calme. N'a-t-il pas l'air plus effrayé que ces compagnons? Cependant un mot tombé de ses lèvres va apaiser les flots; où donc est le sentiment de la confiance que doit lui inspirer son pouvoir suprême? Cette réserve faite, il faut conseiller à M. Betsellère



JÉSUS CALMANT LA TEMPÊTE, PAR M. BETSELLÈRE (Dessin de l'artiste.)

de s'avancer plus avant dans la grande route qu'il s'est ouverte. Hélas! elle est trop peu fréquentée pour qu'on ne suive pas avec intérêt les succès qui l'y attendent.

Il y a comme un souvenir discret et charmant de la naïveté des primitifs Italiens dans la *Sainte Cécile* de M. Guillaume Dubufe; l'œuvre séduit par son impression de calme, de repos et de fraîcheur. Assise sous une sorte de dais bleu aux dessins d'or, la sainte écoute avec ravissement la musique divine; le haut du corps légèrement jeté en arrière, les bras un peu relevés, les mains ouvertes révèlent l'attitude d'étonnement qu'elle a prise aux premiers accords et qu'elle a conservée dans son extase. Un ange vêtu de blanc, aux longs cheveux blonds flottants, se tient à genoux devant elle et lui présente un livre ouvert; à gauche une figure d'enfant joue de la guitare. Dans le fond s'étend un paysage qui se perd dans la brume bleuâtre, et au-dessus de la composition trois autres anges groupés dans un cintre font entendre des mélodies célestes. Tout autour, des fleurs, des fruits et des instruments de musique entrelacés sont représentés sur la bordure et forment des guirlandes. La couleur générale est d'une harmonie douce et claire qu'aucune note discordante ne vient troubler. Voilà certes l'ouvrage d'un coloriste, en même temps que celui d'un peintre qui connaît à fond toutes les ressources de son art. Sous le rapport de l'exécution, en effet, M. Guillaume Dubufe n'a plus rien à apprendre, son habileté est étonnante; les draperies, les étoffes, les menus détails même, sont traités avec souplesse et largeur. Que d'artistes avancés dans la carrière ont obtenu à force d'efforts et de travail toutes ces qualités qui ont ici le charme des dons naturels! Mais après le très sincère hommage rendu à ce talent jeune et déjà en fleur, la critique aura son tour. Mais pourquoi avoir donné au visage de la sainte des traits aussi modernes? La tête ne manque pas d'expression extatique, je le reconnais; elle est cependant dénuée de caractère religieux. Il est permis de se demander tout bas si c'est une vierge que nous avons sous les yeux, ou une pécheresse repentie. Je ferai une autre querelle au peintre, et je le supplie d'y porter son attention. Il se préoccupe trop du pittoresque des costumes, au point de vue des notes de couleur, et pas assez de leur convenance dans la scène où il les emploie. Je n'aime pas à voir la sainte Cécile en robe turque, brodée de rouge, non plus que cet ange revêtu de ce bleu manteau oriental agrémenté d'or. Que vient faire ce tapis persan dont le fond est violet avec une bordure jaune? Toutes ces choses produisent un charmant effet, je ne le nie pas, mais sont-elles bien à leur place?

La figure, que le même artiste expose et qu'il appelle *Avril*, est gra-



SAINTE CÉCILE, PAR M. GUILLAUME DUBUFE.

(Dessin de l'artiste.)

cieuse et suffirait pour donner une idée des plus heureuses facultés de son auteur. C'est une jeune fille nue qui se présente de face et élève au-dessus de sa tête une branche de pommier fleuri. Les ombres qui accusent le modelé sont peut-être un peu accentuées, mais l'effet est voulu, et les lumières argentées qui courent sur les chairs éclairées donnent un charme particulier à cette création séduisante.

M. Machard, l'auteur de la *Séléné*, de poétique mémoire, lui aussi, a été tenté de nous montrer le *Ravissement de sainte Cécile*. Je ne crois pas, à parler franc, que M. Guillaume Dubufe ait à craindre la concurrence. Le sujet bizarrement présenté laisse froid le spectateur. La sainte, assise devant un orgue, paraît en proie à un violent délire; la pose contournée et bizarre trahit comme une souffrance aiguë; l'ange se penche sur elle sans pitié. Tout cela est exagéré et défectueux au point de vue du sentiment, de la couleur et de la composition.

Un tableau illustrera le Salon de 1878 : c'est la *Magdeleine* de M. Henner. Je regrette d'en parler si tard; si j'avais fait un classement par ordre de mérite, la première place lui appartenait de droit. Réjouissons-nous donc, nous avons là un chef-d'œuvre! Comment décrire l'ineffable poésie de ce corps se modelant en pleine lumière et dont les chairs ont l'éclat savoureux d'un camélia blanc s'épanouissant au soleil. « Dans quelle neige intacte au sommet des glaciers », comme dit le poëte, M. Henner a-t-il pris cette belle pâte coulante dont il a fait une nudité féminine? Qu'on m'accuse d'enthousiasme si l'on veut, mais je me sens ravi à la vue de cette Magdeleine; elle peut prendre sa place dans un musée, et fièrement regarder Corrége. Depuis bien longtemps déjà ce peintre nous avait habitués à l'admirer, cette fois il s'est surpassé lui-même.

La seconde toile de M. Henner, le *Christ mort*, contient les mêmes qualités remarquables, mais l'œuvre, plus complexe, est moins parfaite dans certaines parties. Elle n'est superbe que par morceaux, au lieu d'offrir le radieux ensemble de la Magdeleine : en vérité cette critique deviendrait un éloge pour tout autre, mais M. Henner en est arrivé à ce point qu'on lui fait des reproches quand il ne soulève pas l'admiration sans réserves.

Savez-vous comment naissent les perles? Regardez pour l'apprendre le tableau de M. Félix Barrias : c'est une fée qui, nue et debout dans une grotte d'azur, secoue sa chevelure d'où les perles tombent dans les coquillages entr'ouverts, venus là pour recevoir la précieuse semence. L'idée est poétique et neuve; les lignes élégantes du corps féminin s'enlèvent harmonieusement sur le fond sombre. Le torse éclairé par en



LA MAGDELEINE, PAR M. HENNER.

(Dessin de l'artiste.)

haut reçoit la franche lumière et témoigne d'une exécution ferme et soutenue.

Les infortunes de Triboulet ont inspiré à M. Blanchard une composition qui n'est certes pas sans mérite, mais à laquelle je reprocherai de manquer d'unité. La femme étendue sur le lit se présente de biais, les jambes disparaissent dans la perspective; le bouffon, assis à l'autre extrémité, semble n'avoir aucun rapport direct avec la figure qui lui fait face; on dirait deux personnages indifférents l'un à l'autre et réunis par hasard. Quant aux grands chiens noirs placés en premier plan, j'imagine qu'ils sont venus là pour combler un vide. Dans le fond apparaissent de belles étoffes vénitiennes; M. Blanchard nous les a montrées souvent, mais on les revoit avec plaisir.

Je ne saurais m'arrêter longtemps devant l'ouvrage de M. Charles-Louis Muller, *Nous voulons Barabas!* Les proportions en effet laissent à désirer; le sujet semble étranglé dans un cadre trop étroit. Il est désagréable de voir des têtes sans corps émerger ainsi de la bordure, comme si toute une partie du tableau avait été jugée inutile et supprimée. Le fond, dans lequel passe le Christ pour être livré aux bourreaux, est d'une coloration fade et comme savonneuse. Il serait injuste cependant de ne pas louer certaines parties dans lesquelles le talent du peintre se retrouve; la figure du Barabas est expressive.

La dernière création de M. Jules Lefebvre ne sera pas une des moins charmantes : elle s'appelle *Mignon.* Appuyée contre un rocher qui surplombe la mer, la jeune enfant vue de profil laisse son regard flotter au loin, ses cheveux noirs s'échappent d'une sorte de coiffure rouge et tombent sur ses épaules; dans ses mains elle tient une mandoline; sa robe en haillons découvre ses jambes et ses pieds nus. Il y a dans cette figure un sentiment de mélancolie très-fin et très-heureusement rendu. Le dessin atteint, comme toujours, chez ce peintre une perfection absolue. Quant à la couleur, elle est distinguée et douce, sans éclat; une chose me gêne cependant, et je veux la dire : le ciel ne ressemble-t-il pas un peu à un mur?

J'entends faire beaucoup d'éloges du *Bon Samaritain* de M. Boutet de Monvel. L'œuvre a un relief extraordinaire et une vigueur de tons incontestable; mais elle me plairait davantage si elle était personnelle et si les qualités qu'on y vante appartenaient en propre à l'auteur. Que dire d'un tableau où l'on retrouve l'insaisissable contour de M. Henner, les tons roux de M. Bonnat et les ombres de M. Ribot?

Nous devons à M. Escalier une des meilleures choses du Salon. Son panneau décoratif est absolument remarquable par la gaieté de son har-

monie et par l'éclatante richesse de sa lumière. On dirait qu'un rayon du soleil vénitien est venu éclairer cette scène dans laquelle apparaissent de riches costumes anciens, des vases d'or, des singes et des perroquets, et ces belles draperies de velours de Gênes aux fleurs vertes et rouges. Heureux le vestibule qu'une telle décoration viendra animer de sa note joyeuse !

Dans le tableau de M. Lematte, *Nymphe surprise par un faune*, je vois bien la nymphe, mais il faut chercher longtemps pour découvrir le faune; il est caché dans le feuillage et on le voit si peu qu'il ne peut compter pour une figure. J'imagine que le titre n'est qu'un prétexte dont s'est servi l'auteur pour nous présenter une étude de nu ; car elle n'a pas l'air surpris cette nymphe qui sort lentement du ravin où sont entassés les rochers couverts de mousse. La tête laisse à désirer sous le rapport de l'expression. Je voudrais la silhouette générale un peu plus élancée et svelte, mais le modelé a des clartés agréables et distinguées.

Peu d'artistes sont plus consciencieux et plus estimables que M. Lehoux : sans repos ni trêve il cherche le style. Il faut louer hautement de si nobles persévérances. Ses *Lutteurs* sont dessinés avec énergie; on sent la préoccupation des grandes lignes; malheureusement la couleur est plate, presque monotone et sans accents. La *Surprise* représente également un groupe de deux figures nues : un cavalier monté sur un cheval noir a saisi par derrière un homme à la chevelure, et d'un mouvement violent l'enlève du sol. Le raccourci est plus audacieux qu'intéressant; il y a dans cette composition comme une prétention exagérée à la vigueur, en même temps qu'un désir inutile de triompher de difficultés qu'il n'était pas nécessaire de faire naître.

Il y a de bonnes parties dans le *Louis IX consolant un lépreux*, de M. Maignan. Le roi, suivi de quelques personnages, occupe le milieu de la composition. Dans un mouvement naturel et heureusement trouvé, il se penche vers le lépreux qui, assis à droite sur une pierre, appuie sa tête contre son bras dans une attitude de profond découragement. Le corps de ce dernier, maigre et décharné, est une forte étude de nu, quoique l'exécution paraisse d'une sécheresse un peu raide. Par contre, les têtes accusent un modelé qui manque de précision. Mais la couleur bleue de la robe de saint Louis est d'une tonalité charmante.

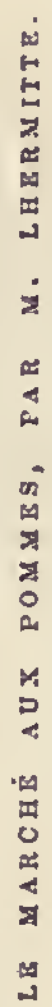
Je regrette qu'avec son second tableau, l'*Amiral Carlo Zeno*, M. Maignan soit tombé dans la peinture de genre. Les personnages disparaissent dans l'importance des accessoires. Ce ne sont que des drapeaux, des branches de laurier, des épées, des étendards, mais l'intérêt du sujet est relégué au second plan.

Si la *Magdeleine* de M. Henner est le chef-d'œuvre du Salon de 1878, le *Casque* de M. Vollon en est la merveille. La grande peinture peut revendiquer un pareil ouvrage. Il faut voir le relief des ciselures, le jeu des lumières sur l'acier, et surtout la magnifique et sourde intensité des ors éteints. C'est une harmonie chaude, concentrée, riche sans violence, splendide sans éclat. Pas un détail de l'ornementation n'échappe, et la touche est large; le procédé simple et facile n'a pas de ces habiletés étroites et mesquines qui trompent l'œil, mais ne le charment pas. Ce n'est pas en effet une imitation exacte, une copie fidèle faite, à force de patience, par un pinceau minutieux et habile, c'est, pour ainsi parler, un portrait, oui, je dis bien, un portrait du casque de Henri II, représenté avec sa physionomie d'objet d'art ancien et ce charme si particulier au goût exquis du XVIe siècle. En vérité, la somme de talent vraiment supérieure dépensée ici est inappréciable, et j'ai la conviction que dans cette nature morte Vollon a égalé Chardin.

L'*Espagnol* du même artiste est une étonnante étude de colorations sombres. Cela tient du prodige *de jouer* ainsi *des noirs* sans produire de confusion ni de monotonie. Mais cette toile est placée trop près du fameux casque et on la quitte malgré soi pour aller le regarder encore. J'espérais faire le lecteur juge de mon admiration en plaçant sous ses yeux une eau-forte que le maître a bien voulu promettre à la *Gazette*.

Nous pensons donner dans le prochain numéro cette intéressante interprétation de l'artiste par lui-même,

Une réelle distinction, une grande pureté de formes manifestant la recherche du style, telles sont les qualités qu'on trouve à louer tout d'abord dans la *Sainte Cécile* de M. Étienne Gautier. Ce n'est plus l'illuminée en extase, c'est la martyre après son supplice et endormie dans la mort qui se présente maintenant à nos regards. Elle est étendue le long d'une marche en marbre blanc; la tête repose sur la nuque au milieu de boucles de blonds cheveux d'où sort un filet de sang. Le corps est placé sur le côté gauche, mais, par une attitude pleine de grâce, la jambe droite passée sur la gauche se présente en premier plan et fait décrire à la silhouette générale une courbe harmonieuse. Sur la poitrine de la sainte se penche une branche de palmier vert. Par terre, à côté d'une lyre et non loin d'une rose blanche fraîchement coupée, se trouve un large glaive maculé d'une discrète tache rouge. Tout cela est très-simple, très-équilibré, très-sage. Le dessin, admirablement suivi dans les lignes qui sont élégantes, a une allure de noblesse incontestable. La critique ne sait où se poser dans cette œuvre où il ne lui est permis de prendre pied nulle part. Mais que dirais-je? Je regrette de ne pas sentir derrière cette pein-



LE MARCHÉ AUX POMMES, PAR M. LHERMITTE.

(Fac-simile d'un dessin de l'artiste.)

ture, une personnalité d'artiste vibrante, avide de s'affirmer et de se produire elle-même en s'écartant des chemins ouverts depuis longtemps; à la place de ce sang-froid et de cet esprit de mesure, je voudrais voir un peu plus d'audace et d'entrain.

Le *Marché aux pommes* de M. Lhermitte obtient un très-grand succès auprès du public, et c'est justice. L'ouvrage est de demi-caractère; mais l'auteur a un talent qui lui appartient en propre. Sur une place de village, par un temps un peu brumeux, des paysannes sont assises, ayant étalé devant elles des tas de pommes aux couleurs réjouissantes. Çà et là se promènent les ménagères le panier au bras; elles passent à travers le groupe des marchandes, les unes pour se récrier sur le prix proposé, les autres pour chercher autre part des conditions meilleures. Indépendamment de l'amusante variété des types et des attitudes, il y a des qualités de couleur d'un ordre élevé dans l'harmonie de l'ensemble. Je remarque comme les têtes très-éclairées se détachent bien au milieu de la sobriété du ton général, sans diffusion ni papillotement, grâce à une très-habile distribution de la lumière. L'animation et le va-et-vient de la foule sont, de plus, exprimés d'une façon ingénieuse et vraie. On peut le voir dans le charmant dessin à la plume de l'artiste lui-même que nous reproduisons.

Bien que la toile exposée par M. Fantin-Latour ne soit pas en réalité une composition, elle me paraît — moins à cause du nombre des personnages qu'en raison de son caractère de haute sincérité — être la meilleure transition entre la grande peinture et la série des portraits que je commencerai le mois prochain. Il est des gens qui prétendent que l'art proprement dit ne peut, sans risquer le principe même de son existence, s'essayer à la représentation de nos costumes modernes : nos modes prosaïques et dénuées de pittoresque lui sont si fatales, disent-ils, qu'il doit s'interdire de se mésallier avec elles. — Il suffit, pour réfuter cette théorie, de montrer l'œuvre de M. Fantin-Latour. Est-il possible de placer, dans un intérieur plus simple et plus bourgeois, des personnages plus naturels, mieux choisis parmi les types que nous coudoyons chaque jour? Et qui osera dire que l'art qui a servi à les figurer, n'est pas véritable et complet? Remarquez comme les personnes que M. Fantin nous montre se meuvent bien dans l'air qu'elles respirent et appartiennent bien au milieu qui les entoure. Nulle part on ne trouve la trace d'une recherche ou la présence d'un détail étranger, introduit pour faciliter la tâche du peintre. Ils sont là tous les quatre dans les différents maintiens de la vie ordinaire. Je sais bien qu'on peut leur reprocher d'avoir la conscience qu'ils *posent* devant un peintre, et de s'être trop

naïvement rangés devant lui. Mais cette critique ne m'empêchera pas d'admirer l'exactitude de la couleur générale, la justesse exquise des valeurs et l'unité de l'effet de l'ensemble. En vérité j'ai voulu terminer par M. Fantin-Latour cette première partie de mon étude sur le Salon de 1878, afin de finir par un éloge qui est un hommage rendu à cet art noble sans phrases, vrai sans abandon et sérieux sans pédanterie.

ROGER-BALLU.

(La fin prochainement.)



EUGÈNE FROMENTIN

PEINTRE ET ÉCRIVAIN

(DEUXIÈME ARTICLE)

II.



J'ai étudié avec soin la façon de peindre de Fromentin, je l'ai suivie avec amour dans ses diverses transformations, et je dois dire, avec sincérité, que je la trouve intéressante entre toutes, par certains côtés même, par exemple par la délicatesse et l'esprit, vraiment admirable. Tout est beaucoup une question de mesure et de comparaison, et je compare les beaux morceaux de l'œuvre de Fromentin à ce qui se peint aujourd'hui de meilleur. Prenons, si vous voulez, la grande *Chasse au faucon* de la collection Laurent Richard, qui vient d'être vendue tout récemment. Quel paysage mettriez-vous, maintenant que Daubigny est mort, en regard de cette page vibrante, lumineuse, aérée, calme et pleine en même temps, où l'Algérie, cette terre de toute grâce et de toute beauté, semble se parer d'une jeunesse immortelle? Quel ciel plus léger, plus fin, plus vivant, plus profond, quel air plus subtil, quelle plus chatoyante diffusion de lumière, quel sourire plus exquis de la nature en fête trouveriez-vous ? Et quel émail du ton, quelle transparence de la pâte! Soyons de bon compte, rien d'aussi intimement artiste, rien d'aussi équilibré ne se fait plus. Je ne veux, par cette comparaison, qu'appellent forcément les expositions simultanées du Champ de Mars et des Champs-Élysées, diminuer personne, je veux simplement marquer une hauteur. Fromentin appartient à cette grande époque de l'art de la peinture qui

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts*, 2e période, t. XVII, p. 401.

commence à Delacroix et finit à Corot en passant par Rousseau, Millet et Daubigny. Il est le dernier de cette noble lignée; il est le lien qui, en la terminant, la rattache à la période de transition et d'inquiétude au milieu de laquelle nous nous débattons.

Plus loin, j'apprécierai son rôle et son influence qui, pour être restée discrète, n'en est pas moins considérable; à présent, je ne veux qu'affirmer ceci, c'est que Fromentin est un peintre de haute race, un vrai et délicieux peintre, j'entends aussi bien par la qualité matérielle des procédés que par leur emploi intelligent. Pour le juger, n'oublions pas qu'il est toujours et par-dessus tout un délicat, que son esprit, d'une rare aristocratie native, est entre les plus cultivés et les plus éduqués de sa génération, qu'il a d'abord été littérateur et que chez lui le littérateur a primé le reste jusqu'à la fin par sa valeur absolue.

De tout ceci il résulte quelque chose de complexe et de raffiné qui n'est point l'art des foules, et qu'il faut déguster à loisir et à petits coups. Je parle surtout de son exécution, qui n'est ni très-puissante ni très-frappante au premier abord, mais qui présente un ensemble de qualités devenues de plus en plus rares et dont la réunion sera bientôt peut-être introuvable. Ses faiblesses, et il en a, ne sont pas dans son exécution ; elles sont, — le cher et regretté maître les connaissait mieux que personne et il a lutté sans trêve à les faire disparaître, — elles sont, dis-je, dans l'insuffisance de son enseignement technique. La nature, pour le paysage, est le grand et seul maître ; aussi le paysagiste est-il constamment merveilleux chez Fromentin. Pour le dessin de la figure humaine, au contraire, comme pour le dessin de l'animal, les études longues, patientes, ardues de l'atelier, de l'école, sont nécessaires ; rien ne les remplace. L'impression, au sens bête du mot, est une utopie. Vélasquez est un impressionniste, d'accord, mais un impressionniste dont la main agile travaille sur le canevas d'une science impeccable. Je reviendrai sur ce point. Je voulais seulement remarquer que l'intelligence et le don étaient tels en Fromentin qu'ils voilent et font presque disparaître ces faiblesses grammaticales, d'ailleurs accidentelles. Il a d'abord et par vocation été écrivain ; il ne s'est mis à la peinture que sur le tard, avec curiosité au début, puis avec passion. Il se présente dans cette rare condition d'un littérateur qui se prend à faire de la peinture et qui, de prime-saut, fait de la peinture de peintre et qui n'a voulu faire que cela. Voilà le point qu'il ne faut pas perdre de vue.

On me permettra de préférer l'écrivain, du moins de le trouver plus sûr de lui, plus fort, plus complet, en un mot plus capable de produire une œuvre parfaite, mais il faut reconnaître que l'écrivain et le

peintre sont tous deux originaux et parfaitement sincères, qu'ils ont chacun leur valeur propre, bien indépendante, bien délimitée, quoique parallèle. C'est là un phénomène presque unique, je dirai même unique. « Il a deux muses, dit Sainte-Beuve, il est peintre en deux langues, il n'est pas amateur dans l'une ou dans l'autre, il est artiste consciencieux, sévère et fin dans toutes deux. » Chez Delacroix, auquel on serait volontiers tenté de le comparer, l'écrivain, quoique correct et expérimenté, était resté à une telle distance du peintre que le mérite de l'un se perd dans la gloire de l'autre; sa littérature est à peu près la commune moyenne que peut facilement atteindre tout homme du monde ayant du goût et quelques études. Un seul peut-être a possédé en même temps les deux outils si différents de l'artiste et de l'écrivain : c'est Berlioz. Mais la plume de Berlioz, qui est brillante, pleine de feu, d'imprévu et d'audace, reste toujours entre ses mains une arme offensive ou défensive; c'est celle d'un critique et d'un polémiste, et là encore l'artiste a un tel génie que l'écrivain, même bien supérieur chez Berlioz à ce qu'il est chez Delacroix, s'efface devant lui.

Chez Fromentin, il n'en va pas ainsi : les deux modes d'expression sont en accord parfait, ils forment un tout homogène. Fromentin a toujours pu passer de l'un à l'autre avec une égale facilité, peignant même avec le pinceau tel tableau qu'il avait peint antérieurement avec la plume. Deux faits permettent d'expliquer cette surprenante facilité, qui s'est révélée d'abord dans les volumes du *Sahara* et du *Sahel* et qui, sous une autre forme, s'est poursuivie dans *Dominique* et dans les *Maîtres d'autrefois :* d'une part, un but identique dans les deux moyens, celui de saisir l'aspect juste, net, pictural, des hommes et des choses, surtout l'aspect extérieur, paysagiste, si je puis dire, de la nature, dont les plus infimes accidents le frappent au vif; de l'autre, et dirigée dans le même sens, une mémoire prodigieuse, une mémoire spéciale, physique et topographique en quelque sorte; mémoire qu'a eue Gautier, mais beaucoup moins nette. C'est cette mémoire qui, en 1874, lui permettait encore de peindre et d'imprégner d'une poésie si profondément algérienne cet admirable chef-d'œuvre de la *Chasse au faucon*, dont je parlais tout à l'heure. Il a pris soin dans le roman de *Dominique* qui, comme on sait, a quelques-uns des caractères de l'autobiographie, de définir lui-même cette mémoire, « assez peu sensible aux faits, mais d'une aptitude singulière à se pénétrer des impressions ».

Une autre condition de son être se présente encore chez lui avec un caractère unique : c'est l'œil, un œil de peintre, comme il s'en est peu rencontré, et qu'il utilise au même degré pour le livre et pour le tableau.



Eug. Fromentin pinx — Laguillermie sc.

LA CURÉE
(Musée du Luxembourg)

Gazette des Beaux-Arts — Imp. A. Salmon



C'est avec cet œil-là qu'il écrit, dans le *Sahara*, cette journée de juin, à Laghouat, où tout est chaleur, sécheresse et accablement, et qui restera sans doute la plus belle page de littérature pittoresque qu'ait produite notre langue ; c'est avec cet œil-là qu'il peint de souvenir le *Simoun* et la *Tribu nomade en voyage*.

Ce don tout physique, auquel son merveilleux esprit d'observation ajouta d'ailleurs mille ressources, s'indique déjà dans son premier tableau, *Une ferme aux environs de la Rochelle*, qui, ainsi que je l'ai dit précédemment, appartient à M. Bataillard. Ce petit tableau, qui a figuré au Salon de 1847, est son œuvre la plus ancienne. Il date de 1846. Il peut donc être tenu comme le plus caractéristique de sa manière du début. A le regarder à la surface, il n'est que lourd et pateux ; il renferme cependant déjà des marques curieuses de la justesse d'œil de Fromentin. Il ne trahit aucune autre influence que celle de Cabat : c'est une œuvre timide et naïve, mais qui n'est ni bête ni vulgaire. Elle prend d'autant plus d'intérêt lorsque l'on sait que cette ferme n'est autre que la « maison champêtre » de Saint-Maurice, où il a été élevé et où il est venu mourir. C'est le petit cottage qu'il décrit en tête d'*Une année dans le Sahel*, alors qu'il rend à la liberté un rouge-gorge qui est venu s'abattre dans sa cabine, sur le bateau. Tous ceux qui ont lu le livre se souviennent de cet épisode adorable. — « Connais-tu, lui ai-je dit, avant de le rendre à sa destinée, avant de le remettre au vent qui l'emporte, à la mer à qui je le confie, connais-tu sur une côte où j'aurais pu te voir, un village blanc dans un pays pâle, où l'absinthe amère croît jusqu'au bord des champs d'avoine? Connais-tu une maison silencieuse et souvent fermée, une allée de tilleuls où l'on marche peu, des sentiers sous un bois grêle où les feuilles mortes s'amassent de bonne heure, et dont les oiseaux de ton espèce font leur séjour d'automne et d'hiver ? Si tu connais ce pays, cette maison champêtre qui est la mienne, retournes-y, ne fût-ce que pour un jour, et porte de mes nouvelles à ceux qui sont restés. »

Au même Salon de 1847 fut exposé le tableau des *Gorges de la Chiffa*. Il fut fait après l'excursion à Alger et à Blidah en 1846. C'est le premier contact avec le public. Le morceau fut remarqué, et, paraît-il, méritait de l'être. Nous ne le connaissons que par les quelques traces qu'il a laissées dans les Salons du temps, quoique Gautier, dans la *Presse*, ne le signale que d'une très-sèche mention. Il n'a pas figuré à l'exposition posthume de l'École des Beaux-Arts. Il est cependant très-important, parce qu'il est le lever de rideau de l'Algérie dans l'œuvre de Fromentin. La beauté du site, qui à ce moment était une primeur

pour les Parisiens, la netteté cristalline de l'exécution, qui rappelait beaucoup celle de Marilhat, tout était propre à fixer l'attention. A dater de ce tableau, la voie de Fromentin est toute tracée, le filon précieux est découvert. Un pays incomparable, la veille inconnu, va se dérouler sous nos yeux dans sa variété infinie.

Dans toute cette période, qui commence à 1847 et comprend environ une dizaine d'années, je noterai, comme caractéristique du peintre, une poursuite inquiète des procédés d'exécution. Son esprit hésite; il semble chercher avec passion, avec acharnement, ce qui doit le guider. Je dis ceci dans le meilleur sens, et comme un témoignage de la sincérité et de la sensibilité extrêmes de son sens artistique. D'ailleurs, une probité dans le travail jamais satisfaite, telle est encore une des marques du tempérament de Fromentin. J'aurai plusieurs fois occasion de revenir sur cette sorte d'exigence perpétuelle de l'artiste envers lui-même, sur cette anxiété qui deviendra bientôt une fièvre.

A ce moment, Marilhat le domine presque exclusivement, du moins par une influence générale de manière et de style, car l'imitation sous une forme quelconque, j'entends l'imitation consciente, a toujours fait horreur à Fromentin. Il n'imite pas Marilhat, mais il l'étudie avec enthousiasme. La trace de Marilhat est très-visible à ce moment dans son œuvre. Celle de Cabat reste latente, quoique très-réelle; celle de Marilhat saute aux yeux. C'était le moment où l'auteur d'*Une Vue d'Égypte au crépuscule*, qui venait de s'éteindre à l'âge de trente-six ans, était dans tout l'éclat de sa récente renommée. L'homme et le peintre étaient, du reste, propres à laisser en lui une forte impression. Leurs deux natures avaient des points de contact. Lorsque je veux me représenter ce qu'était Marilhat à son retour d'Égypte, en 1833, hâlé par le soleil et comme brûlé par un feu intérieur, mais vif, spirituel, plein d'imprévu et d'ardeur dans la conversation, souverainement distingué d'esprit et d'allures, modeste et craintif pour tout ce qui touchait à ses œuvres, je pense à Fromentin. Au fond, l'art du peintre de l'Égypte est du même ordre que celui de l'Algérie; chez tous deux même éducation de l'œil et du cerveau, même délicatesse du goût, même noblesse de la pensée; chez tous deux, même tendance à idéaliser le vrai, ce qui est le propre des natures cultivées, même recherche des lignes élégantes et des pondérations harmonieuses, se développant sur l'étude sincère, exigeante, attentive, affinée du morceau aussi bien que du motif général. Idéaliser, harmoniser, synthétiser le vrai, même le vrai *absolu*, lui faire parler en un mot un langage expressif: tel est l'art des vrais maîtres; tel est le but qu'a constamment poursuivi Fromentin,



VUE PRISE A EL-KANTARA

(Fac-simile d'un dessin au crayon d'Eugène Fromentin.)

qu'il a atteint pleinement et d'une façon unique dans ses livres, qu'il a souvent atteint dans ses tableaux. L'exemple de Marilhat n'a pas peu contribué à l'affermir dans cette voie, qui tient en quelque sorte l'équilibre entre l'indépendance et la tradition.

Du este, en dehors du caractère des œuvres de cette époque, on trouve une trace écrite et positive de l'admiration de Fromentin pour Marilhat, dans son volume du *Sahel.* Il parle, sans les nommer, dans une des pages les plus curieuses du livre, des trois grands orientalistes, Decamp, Marilhat et Delacroix [1], le *peintre de genre,* le *paysagiste* et le *peintre d'histoire,* selon ses propres termes. On devine entre les lignes que le paysagiste a ses préférences. Il y trouve plus que dans les deux autres l'exacte et nette intelligence des hommes et des choses, les sentiments qu'ils éveillent, leur expression intime et surtout leur aspect physique.

LOUIS GONSE.

(La suite prochainement.)

1. *Une année dans le Sahel.* Paris, Lévy, 1859, p. 267-272.



LA

RENAISSANCE A LA COUR DES PAPES[1]

III.

LA SCULPTURE PENDANT LE RÈGNE DE PIE II



ENDANT la première moitié du XV[e] siècle, la sculpture a été, à Rome, le moins favorisé de tous les arts. On serait embarrassé d'opposer le nom d'un statuaire célèbre à cette pléiade de peintres vraiment hors ligne qui ont illustré les règnes de Martin V, d'Eugène IV et de Nicolas V : Gentile da Fabriano, Masaccio, Vittore Pisanello, Fra Angelico, Benozzo Gozzoli, Piero della Francesca, Buonfigli, etc.

Martin V, il est vrai, s'adressa une fois à Ghiberti, mais ce fut pour lui commander une tiare, non une statue; il vit en lui l'orfèvre bien plus que le sculpteur.

Eugène IV suivit l'exemple de son prédécesseur. Lui aussi chargea l'orfèvre florentin de ciseler une tiare, — la plus belle et la plus riche qui eut été exécutée jusqu'alors : les pierres précieuses dont elle était incrustée représentaient seules une valeur de 38,000 ducats d'or. La vue du chef-d'œuvre de Ghiberti, les portes du Baptistère, inspira au pape le désir de doter la basilique de Saint-Pierre d'un ornement aussi merveilleux, et ce fut à un Toscan aussi qu'il s'adressa. Mais son choix ne fut pas heureux : Filarete était la médiocrité en personne. L'exécution des portes latérales de la basilique (en bois) fut confiée à un artiste dont le nom est absolument inconnu dans l'histoire de l'art : le frère Antonio di Michele, de Viterbe. Le Florentin Simon, auquel Eugène IV commanda le tombeau de Martin V, aujourd'hui encore conservé au Latran, n'a guère plus de notoriété; on est allé jusqu'à révoquer en doute son existence. Pendant que Simon travaillait à ce monument, une occasion magnifique s'offrit au pape d'attacher à son service le plus grand des sculpteurs italiens du XV[e] siècle, Donatello, qui était allé à Rome pour assister de ses conseils Simon, son prétendu frère. Eugène IV le vit, l'apprécia et le chargea... d'organiser les fêtes du couronnement de l'empereur Sigismond.

Dans d'autres circonstances encore, Eugène IV témoigna de son indifférence pour la sculpture. Il employa comme architecte un des sculpteurs vénitiens les plus éminents

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts*, 2[e] période, t. XVI, p. 99.

de la Renaissance, Antonio Riccio, surnommé Bregno[1], et comme graveur de sceaux Silvestro dell' Aquila, l'auteur de la célèbre « Arca di S. Bernardino », conservée à Aquila, sa ville natale[2].

Nicolas V ne se montra guère plus prodigue d'encouragements en faveur de notre art. Son sculpteur en titre fut ce Varron de Florence, dont Filarete parle dans son *Traité d'architecture*, et qui s'appelait en réalité Varrone di Angelo Belferdeli[3]. Quant à Bernard Rossellino le pape ne vit en lui que l'architecte. L'indifférence témoignée à la plastique par le plus grand des papes humanistes n'était cependant qu'apparente. Elle ne tenait point à ses scrupules religieux, comme l'a prétendu le trop systématique auteur de l'*Art chrétien*, M. Rio, mais bien à la marche même de ses entreprises. Nicolas V, dans ses vastes constructions, procédait d'après un plan d'ensemble. Pouvait-il, alors que les fondations de la tribune du Vatican mesuraient à peine quelques coudées de haut, les orner déjà de statues et de bas-reliefs! Il réservait à la sculpture, nous le savons par le témoignage de Giannozzo Manetti, le rôle le plus brillant; mais la mort l'empêcha de mettre ses projets à exécution.

Avec Pie II la situation change : la sculpture prend une revanche éclatante; la peinture à son tour est sacrifiée. Benozzo Gozzoli est le seul peintre célèbre que nous trouvions au service du nouveau pape, et encore n'y resta-t-il que peu de jours; il peignit, comme nous l'avons montré ailleurs, les bannières et les écussons destinés aux fêtes du couronnement, puis il partit pour Florence. Ceux de ses confrères qui furent appelés à le remplacer étaient, soit des inconnus, comme Salvator de Valence et Pietro di Giovenale, de Rome, ou bien des artistes de second, voire de troisième ordre, Michel de Pavie, Nanni di Pietro, Francesco di Bartolomeo Alfei et Antonio di Giuxa, tous trois de Sienne.

Rarement au contraire, on avait vu autour d'un pape un tel concours de sculpteurs éminents : une triple arène allait s'ouvrir pour eux : Rome, Sienne, Pienza. Nous ne nous occuperons ici que de la première de ces villes. L'activité artistique s'y concentra tout entière sur le Vatican, à l'exception d'une petite chapelle élevée près du Ponte-Molle. Il s'agissait de doter la basilique d'un escalier monumental orné des statues des deux princes des apôtres, ainsi que d'une loge (ou peut-être d'un ambon; nos documents appellent cet édicule un « pulpito ») du haut de laquelle le pape donnerait la bénédiction. A l'intérieur même de la basilique, Pie II se proposait de construire une chapelle destinée à recevoir le chef de saint André. Ici encore il faisait à la sculpture la part du lion; un tabernacle en marbre devait en effet former le principal ornement de cette chapelle. Dans le palais du Vatican enfin, la construction d'une porte monumentale et la restauration des salles dites du Papagallo devaient compléter la tâche assignée aux représentants du noble « art de pierre », aux « maestri di pietra » accourus de toutes les parties de l'Italie.

Les sculpteurs originaires de Rome sont en trop petit nombre au xve siècle pour que

1. 1432. 8 octobre. « Antonio Riccio de Venetiis magistro et operario super fabrica palatii et ecclesiæ S.-Petri in deductionem suæ provisionis florenos auri de camera 30 ». — Archives d'État de Rome.

2. 1440. 1er février. « Provido viro Silvestro Paci de Aquilla aurifabro florenos auri de camera 15, pro duobus sigillis, tam pro factura quam pro argento, per ipsum posito in dictis sigillis pro usu cameræ apostolicæ ordinatis ». — Mêmes archives.

3. Voir la *Gazette des Beaux-Arts* du 1er avril 1877, p. 418.

nous ne nous empressions pas de leur accorder la place d'honneur toutes les fois que nous aurons la bonne fortune d'en rencontrer. Nous commencerons donc cette revue par la personnalité encore si mystérieuse qui est connue sous le nom de Paolo Romano.

D'après Vasari, dont la notice a servi de base à toutes les biographies postérieures, Paolo Romano serait l'auteur de la statue de saint Paul placée, aujourd'hui encore, à l'entrée du pont Saint-Ange; il aurait en outre exécuté un Cupidon, célébré par un poëte du temps, ainsi qu'une statue équestre[1]; enfin, et à l'appui de cette dernière affirmation Vasari invoque le témoignage de Filarete, le sculpteur romain aurait été également un orfèvre habile et aurait fondu ou ciselé, en collaboration avec ses deux élèves Niccolo della Guardia et Pietro Paolo, les douze apôtres en argent qui, jusqu'au sac de Rome, décorèrent la chapelle pontificale [2]. Dans un passage de la première édition, passage supprimé dans la suite, Vasari ajoutait que m[e] Paul avait passé ses dernières années dans la retraite et qu'il était mort à l'âge de cinquante-sept ans.

Le savant auteur des *Tuscan Sculptors* et des *Italian Sculptors,* M. Perkins, a cherché à compléter la biographie, si sommaire, de Vasari. Il attribue notamment à Paolo Romano le tombeau de Fra Bartolomeo Caraffa (+ 1405), à S.-Maria-del-Priorato, sur l'Aventin, et ceux des cardinaux Philippe d'Alençon (+ 1397, attribution déjà faite par d'Agincourt) et Pietro Annibaldi Stefaneschi (+ 1417) à S.-Maria-in-Trastevere. Enfin, d'après lui, m[e] Paul serait mort vers la fin du xv[e] siècle.

Venons-en aux renseignements contenus dans les comptes des bâtiments pontificaux. Le nom du sculpteur romain y figure souvent; plusieurs fois même il est accompagné du prénom de son père : Mariano. Notre artiste s'appelait donc Paolo di Mariano, ou, ce qui revient au même, Paulus Mariani[3]. Son père pourrait bien être ce « Mariano scarpellatore » qui travaillait en 1437 à Santo-Spirito et qui

1. On s'accorde à reconnaître dans cette statue le Malatesta qui est aujourd'hui au Louvre.

2. On nous permettra toutefois de placer ici une petite observation. Filarete, dans son *Traité d'architecture,* parle effectivement d'un Paul Romain orfévre, mais il ne dit nullement que ce personnage fût identique au sculpteur. Voici ses paroles, d'après le manuscrit, encore inédit, de la Bibl. nation. de Florence (Cod. Magl., II, 1, 140, fol. 65, ancien n° 1366) : « Buonissimi orefici... uno Giovanni Turini da Siena, uno maestro Nicholo della Guardia, uno Pagolo da Roma, uno Pietro Pagh','olo da Todi, e da Fulingnio ancora ci fu e di molti altri luoghi, il che non potetti sapere bene il nome ». Or le plus célèbre des orfèvres romains de la seconde moitié du xv[e] siècle portait précisément le prénom de Paul : nous voulons parler de Paolo di Giordano. Vasari n'aurait-il pas confondu les deux artistes? — Giovanni Turini est l'orfèvre bien connu de Sienne (Milanesi, *Documenti per la storia dell arte Senese,* passim); Niccolo della Guardia Grelis a exécuté (peut-être seulement réparé) en 1451 le crucifix conservé au Latran (Labarte, *Hist. des arts industriels,* 2[e] édition, t. II, p. 108, et Rohault de Fleury, *le Latran,* atlas, pl. XXX); l'orfèvre anonyme de Foligno doit être, soit Lodovico (lettre du 20 juin 1471 dans le *Buonarroti,* 1869, p. 84), soit Emiliano de Orsinis, dont nous parlerons dans la suite de ce travail.

3. Cette identification a déjà été proposée par M. de Reumont (*Geschichte der Stadt Rom,* t. III, 1[re] partie, p. 389) et par M. Gregorovius (*Storia della città di Roma,* t. VII, p. 778). Les deux historiens allemands ne connaissaient à ce moment que le document relatif à l'effigie de Sigismond Malatesta, document dont nous donnons l'analyse plus loin. — Le « Paulus Mariani senensis, opifex fenestrarum vitrearum », dont parle M. Milanesi (*Doc. per la storia dell' arte Senese,* t. II, p. 336, sub anno 1469) n'a évidemment rien de commun avec Paolo Romano.

recevait un salaire quotidien de 16 bolonais, 10 deniers (comptes des bâtiments d'Eugène IV).

Le plus ancien document que nous ayons trouvé sur Paolo Romano remonte au règne de Nicolas V. Le 1er janvier 1451 « Pauolo di Mariano da Seza [1], scharpellatore », reçoit 71 ducats d'or, 68 bolonais, en déduction du prix de certaines fenêtres de marbre destinées au Capitole. Le 3 mars suivant il touche, avec son père et Pietro di Albino de Castiglione, un à-compte sur le prix des travaux à exécuter dans les chapelles du pont Saint-Ange[2]. Puis neuf années se passent sans que nos registres fassent de nouveau mention de lui. En 1460 enfin, son nom reparaît; à ce moment il est chargé, avec son associé Isaïe de Pise, d'une fourniture de boulets de canon [3]. La même année nous le voyons figurer sur la liste des « ministeria et officia domus pontificalis Pii II »; il était nourri (peut-être aussi logé) aux frais du pape, mangeait à la première table et avait le droit d'amener avec lui un « familiaris ».

Avec l'année 1461 commencent des travaux d'un ordre plus élevé. Nous voyons me Paul sculpter les bases des statues destinées à l'escalier de la basilique du Vatican, c'est-à-dire, sans aucun doute, de saint Pierre et de saint Paul. Ces statues, Vasari l'affirme, étaient l'œuvre d'un artiste napolitain, parfaitement inconnu d'ailleurs, Mino ou Dino del Regno; le biographe ajoute qu'à la suite d'une sorte de défi, Paolo Romano exécuta également une statue de saint Paul, celle-là même qui se trouve aujourd'hui sur le pont Saint-Ange, et que son ouvrage fut proclamé supérieur à celui de son rival. Dans le même passage, Vasari parle d'une statue qui avait d'abord été commandée par le pape à Paolo et que le trop pacifique sculpteur, en présence des tracasseries de Mino del Regno, n'eut pas le courage de terminer.

Il y a là un mystère qu'il faut renoncer pour le moment à éclaircir. Les statues de saint Pierre et de saint Paul, autrefois placées sur les marches de la basilique et aujourd'hui reléguées dans la sacristie, sont d'une facture trop grossière pour qu'on puisse les attribuer à Paul Romain. D'un autre côté, on admettra difficilement que le maître, à la suite d'un simple défi, se soit résolu d'exécuter une statue de 3 ou 4 mètres de haut. Cette statue d'ailleurs était commandée par Pie II et elle était destinée, dès l'origine, à prendre place devant la basilique du prince des apôtres; les comptes pontificaux l'établissent de la façon la plus catégorique; en 1463 et en 1464 ils enregistrent de nombreux paiements faits au maître « pro statua sancti Pauli ponenda super scalis basilicæ ». Antérieurement à cette époque, en 1461, me Paul travaillait, comme on l'a vu, aux bases des figures destinées à l'escalier de la basilique (6 florins « per parte de lavoro fa nelle base delle figure per le scale de san Piero »); la même année, le pape faisait acheter, moyennant la somme de 380 florins, un office de

1. Sans doute Sezze, commune du district de Velletri.

2. « Mariano di Tuccio (?) da Sezze e Pauolo suo figliuolo et Pietro de Alpino da Chastiglioni mi di marmo deno dare adi 3 di marzo duc 200 papali cont. per loro e per loro detto a Pietro Marghano da Roma e quali lo do per parte di ducati 1000 di camera doveranno avere quando saranno fatte 2 chapelle che anno prese a fare da me per lo detto prezzo in sul ponto a chastello sant' Agniolo, con quelli patti e modo che apare lo stormento fatto per ser Mariotto da Fossato, et di tutto s'e obrighato el detto Pietro Marghano. » — Les trois maîtres reçurent en tout 533 florins, 33 bol. jusqu'au 31 décembre 1451. — Pietro di Albino de Castiglione fut sous Paul II un des principaux sculpteurs du palais de Saint-Marc.

3. Les documents visés dans cette étude paraîtront prochainement dans notre volume sur les Arts à la cour des Papes *(Bibliothèque des Écoles françaises d'Athènes et de Rome)*.

massier en faveur de « mastro Paulo da Roma marmoreo *(sic)* lo quale fa a Sua Santità san Pietro e san Pauolo di marmo ».

A l'année 1461 se rattachent deux autres ouvrages du maître : deux bustes de jeune fille (due teste di marmo in forma di fanciulle). Me Paul les offrit au pape, qui lui fit donner en récompense 25 ducats d'or.

En 1462, Pie II chargea son sculpteur favori d'un travail qui ne paraîtra pas bizarre si l'on songe aux mœurs de ce temps : il s'agissait d'exécuter deux mannequins représentant l'ennemi mortel du pape, Sigismond Malatesta. Ces mannequins étaient destinés à être brûlés publiquement devant Saint-Pierre. Dans ses *Commentaires*, le pape-écrivain loue la parfaite ressemblance des deux effigies [1].

En 1463, Paolo Romano exécuta la statue de saint André qui orne aujourd'hui encore la chapelle située près du Ponte-Molle [2]. Vasari a fait honneur de ce travail à Varron et à Nicolas de Florence. Mais le document que nous rapportons en note [3] infirme son témoignage. Voilà donc un morceau authentique à ajouter au catalogue de l'œuvre de me Paul.

La même année, l'artiste romain commença, en collaboration avec Isaïe de Pise, le ciborium destiné à recevoir le chef de saint André. Ici encore, et nous en sommes au désespoir, il nous faut infliger un démenti à Vasari; il attribue ce petit monument à Varron et à Nicolas de Florence; mais nous n'avons pas le droit d'hésiter entre son témoignage et celui des comptes pontificaux. — Le tabernacle de Saint-André n'existe plus, mais on en trouvera une gravure dans le *De Sacris Ædificiis* de Ciampin (pl. XX, A) et quelques fragments dans les cryptes de Saint-Pierre.

En 1464 enfin, l'année de la mort de Pie II, me Paul exécuta une statue (sujet inconnu) destinée au « pulpito », ou loge de la Bénédiction.

Le successeur de Pie II, Paul II, ne semble pas avoir aussi souvent fait appel au talent du sculpteur romain. Les comptes des bâtiments pontificaux ne mentionnent que deux ouvrages exécutés par Paolo Romano pendant ce pontificat : la sépulture du cardinal Scarampo et un autel destiné à l'église Sainte-Agnès. L'artiste reçut le 5 novembre 1467 une somme de 100 ducats pour ce double travail [4]. Nous savons par un registre d'amendes que la même année « Paolo marmorario » demeurait « appresso Santo Marcho, apresso misser Gentile de la Sala ».

Avant de nous séparer de Paolo Romano, il importe de poser, alors même que nous ne pourrions pas les résoudre d'une manière définitive, plusieurs problèmes se rattachant à cet artiste. Nous devons d'abord nous demander si me Paul, qui exécutai dans les premières années du xve siècle les tombeaux, encore tout gothiques, de S.-Maria-del-Priorato et de S.-Maria-in-Trastevere, est bien me Paul Romain, le

1. *Commentarii*, éd. de 1614, liv. VII, p. 185. — Me Paul reçut 8 ducats 48 bolenais pour ce travail.

2. 1463. 7 juin. « Honorabili viro magistro Paulo Mariani de Urbe sculptori florenos auri de camera 33 pro manufactura, seu magisterio, statuæ marmoreæ sancti Andreæ per eum factæ ac positæ apud Pontem-Mollem Urbis. »

3. L'erreur de Vasari est excusable. Vers la fin du pontificat de Calixte III, en 1457, Varron avait travaillé au Ponte-Molle; il y sculpta les armoiries qui ornent la tour construite à côté du pont.

4. Un paiement fait le 16 novembre 1465, « prudenti viro magistro Paulo marmorario », pour divers travaux exécutés au Vatican, pourrait bien se rapporter à Pietro Paolo (dont il sera question dans la suite), et non à Paolo di Mariano.

sculpteur favori de Pie II. Si l'on répondait affirmativement à cette question, il serait impossible de soutenir plus longtemps que m^e Paul est mort vers la fin du xve siècle, car dans ce cas il faudrait supposer qu'il a vécu cent années au moins. Or Vasari, dans un passage de sa première édition, nous dit que l'artiste atteignit l'âge de cinquante-sept ans seulement. N'est-il pas plus naturel d'admettre l'existence de deux sculpteurs portant le même prénom et appartenant l'un au moyen âge encore, l'autre à la plus belle période de la Renaissance ?

Autre problème. Paolo Romano est-il identique, comme Marini (*Archiatri pontificj,* II, 166) inclinait à le croire, à Paolo, ou Paluzo Romano, « marmoraro » et « sergente d'arme »[1], qui fut chargé, sous le règne de Nicolas V et sous celui de Calixte III, de porter différents messages, qui, plus tard, en 1459, fut nommé gouverneur de Barbarano, qui, en 1467 enfin, figure sur un registre d'amendes sous le nom de « Palutzo marmoraro apresso a Santo Marcho »? La question est embarrassante, car la biographie des deux personnages offre plus d'un trait commun : l'un et l'autre étaient officiers de la maison pontificale, l'un et l'autre demeuraient près de Saint-Marc. Aussi, malgré la découverte d'un document où il est question, sous la date du 11 mai 1470, d'un « Pauluzus Sabatini, serviens armorum », le doute est permis. Ajoutons que l'on ne possède aucun renseignement sur les ouvrages de m^e Paluzo.

Même embarras pour un autre sculpteur du temps qui, d'après Vasari, fut élève de Paolo Romano : Pietro Paolo de Todi. Filarete, dans le passage rapporté ci-dessus, range cet artiste parmi les orfèvres [2]. Vasari reproduit la même assertion, puis il ajoute que Pietro Paolo, après avoir pris part à l'exécution des douze apôtres en argent de la chapelle pontificale, sculpta, en collaboration avec Niccolo della Guardia, le tombeau de Pie II (+ 1464) et de Pie III (+ 1503). Dans un autre passage au contraire, le biographe attribue le même tombeau à Pasquino de Montepulciano. Ajoutons, toujours d'après le même auteur, que Pietro Paolo et Niccolo della Guardia fondirent des médailles représentant trois empereurs et d'autres personnages.

Les documents que nous avons eus à notre disposition ne mentionnent aucun sculpteur de Todi. Par contre, ils nous entretiennent très-souvent d'un Pietro Paolo di Antonio (ou de Antonisio, ou encore de Antonisiis) de Rome. Cet artiste paraît avoir été spécialement chargé pendant le règne de Paul II de sculpter les portes et les cheminées de marbre du Vatican et du palais de Saint-Marc[3]. En 1486, il remplissait les fonctions, fort importantes, de « submagister stratarum et ædificiorum urbis ». — Un de ses homonymes, Pietro Paolo Cortese, mourut dans les premières années du pontificat de Pie II, en 1463. D'après le *Diarium* du chroniqueur Paolo dello Mastro, il paraît avoir joui d'une grande réputation [4].

1. 1447. 4 novembre. « A Pauolo marmorario sergente d'arme ducati 2 larghi cont. allui per commandamenti fatti a chasa Orsini per le diferenze che infra loro, cioe infra messer Latino e Orsino ».

2. Un orfèvre du nom de Pietro Paolo, fils d'Antonio Tazzi, travaillait à Florence dans la deuxième moitié du xve siècle (Labarte, *Histoire des arts industriels,* 2e édit., t. II, p. 107).

3. Un Petrus Paulus de Urbe, « magister zeccherius », figure souvent dans les comptes pontificaux, à partir de 1468. Est-ce le sculpteur?

4. « Nel 1463, a dì 10 di novembre, fu di giovedi, morse Pietro Paolo Cortese, famosissimo nel mestiere de marmi, e morì che li casco sopra una ruina da terra quando stava nella sua vigna de fronte a Terme, che faceva cavare sotto terra travertini, e esso era andato a vederci ». — *Buonarroti,* 1875, p. 119.

Quelques autres sculpteurs romains encore étaient attachés aux travaux de Pie II : c'étaient Francesco di Gasparino, « marmoraro », Jacopo d'Antonio, « scarpellino », et Nardo di Stefano, également qualifié de « scarpellino ». Nous manquons de détails sur leur vie et leurs ouvrages, et nous devons nous borner à enregistrer leurs noms.

A la tête des sculpteurs florentins fixés à Rome pendant le règne de Pie II, il faut citer Mino da Fiesole [1]. Un document du 5 juillet 1463 nous apprend que le jeune maître (Mino ne comptait alors que trente ans environ) travaillait, avec plusieurs de ses compatriotes, aux statues ou bas-reliefs de l'édicule (pulpito) du haut duquel le pape donnait la bénédiction. (On le voit plus tard exécuter un ouvrage analogue, une chaire, pour l'église paroissiale de Prato.) A ce moment d'ailleurs, Mino ne semble pas avoir fait un long séjour à Rome : dès le 28 juillet 1464, nous le trouvons de nouveau à Florence, où il se fit recevoir membre de la corporation des « maestri di pietra ».

A côté de Mino figure son compatriote Pagno d'Antonio di Berti, de Settignano [2]. C'est à lui que semble revenir la part principale dans la décoration, peut-être aussi dans l'édification du « pulpito ». Son nom paraît à chaque instant dans les comptes des bâtiments de Pie II; on le trouve également dans ceux de Paul II, qui l'employa, en 1467, aux travaux du palais de Saint-Marc. D'après des renseignements communiqués par M. G. Milanesi, Pagno était âgé, en 1469, de trente-trois ans, et sa femme, Monna Lisa, de vingt-huit. Dix ans plus tard, en 1479, l'artiste était attaché à l'œuvre du dôme de Florence avec le titre de surveillant des sculpteurs (sollicitator cæterorum sculptorum). De 1481 à 1506, il remplit en outre, auprès de la même administration, les fonctions de second « capomaestro ». Pagno vivait encore en 1511 [3]. Filarete, dans son *Traité d'architecture*, accorde une mention honorable à cet artiste [4].

Le nom d'Isaïe di Pippo [5], de Pise, n'est aujourd'hui connu que de quelques rares érudits, et cependant ce maître a joui de son vivant d'une célébrité sans égale. Des cardinaux, des rois, des papes, lui ont confié des travaux de la plus haute importance;

1. Nous pouvons nous dispenser d'insister sur les découvertes récentes relatives à Mino, ces découvertes ayant été exposées et discutées, avec autant de sagacité que d'érudition, par notre collaborateur et ami, M. Louis Courajod, dans le travail si complet qu'il a publié dans le *Musée archéologique*, 1877, pages 46-69.

2. Il ne faut pas confondre cet artiste avec son contemporain et compatriote Pagno di Lapo Portigiani, sculpteur et architecte, auquel M. Milanesi a consacré, il y a quelques années, une intéressante notice (*Buonarroti*, 1869, p. 82. Cf. les *Jahrbücher für Kunstwissenschaft*, 1871, p. 272-273). Pagno di Lapo était né en 1406, à Fiesole; il eut pour maître Donatello. En 1458, il se rendit à Bologne, où il devait présider aux travaux du palais Bentivoglio. A l'occasion de ce voyage, Cosme de Médicis le chargea de remettre à Aristotele di Fieravante une lettre dont l'original existe encore. Notons en passant que l'illustre patricien florentin appelle ce messager improvisé « tagliapietra », tailleur de pierres. C'était là une qualification dont les statuaires les plus éminents du xve siècle ne songeaient nullement à s'offenser. — Pagno di Lapo mourut en 1470.

3. Guasti, *La Cupola di Santa Maria del Fiore*, Florence, 1857, p. 184.

4. Gaye, *Carteggio*, I, 203.

5. On ne nous accusera pas de témérité si nous identifions ce Pippo (Filippo), le père et le maître d'Isaïe, à « Philippus Johannis de Pisis, sculptor marmorum » qui travailla en 1431 dans le palais du Vatican (*Archivio storico italiano*, 1866, t. III, p. 212). Me Philippe était fixé à Rome, et il est possible que son fils soit né dans cette ville; une fois, en effet, nos documents l'appellent « Isaias de Urbe ». C'est pour ce motif, sans doute, que l'on n'a pas rencontré jusqu'ici son nom dans les archives de la Toscane.

les poëtes lui ont promis l'immortalité, témoin la précieuse composition de Porcello de' Pandoni intitulée « Ad immortalitatem Isaiæ Pisani marmorum celatoris [1] ». Il y aura quelque intérêt à remettre en lumière cet artiste autrefois si célèbre et qui compte parmi les principaux sculpteurs du règne de Pie II.

Porcello nous fait connaître cinq ouvrages d'Isaïe : le Tombeau d'Eugène IV, l'Arc de Triomphe d'Alphonse d'Aragon, roi de Naples, le Tombeau de sainte Monique, les Statues équestres de Néron et de Poppée, enfin un groupe représentant la Vierge, l'Enfant Jésus et des Anges. De ces cinq ouvrages deux existent encore : le Tombeau d'Eugène IV à San-Salvatore-in-Lauro et l'Arc de Triomphe de Naples. Porcello a exagéré en attribuant à Isaïe seul l'exécution de ce vaste monument, on peut nommer au moins dix ou douze de ses collaborateurs : Silvestro dell' Aquila, Andrea dell' Aquila, Desiderio de Settignano, Pietro di Martino de Milan, Giuliano da Majano, Paolo Romano, Antonio di Pisa, Domenico Lombardo, Francesco Azzara, etc. [2]. Quant au Tombeau de sainte Monique, autrefois placé dans l'église Saint-Augustin de Rome, il a été détruit en plein XVIIIe siècle (1760), au nom des principes du goût !

Porcello ne parle pas des travaux qui furent confiés à Isaïe de Pise par Pie II, mais les archives romaines nous permettent de combler cette lacune. Nous y voyons que le sculpteur pisan fut chargé, avec Mino de Fiesole, Pagno, Paolo Romano, de tailler les marbres de la loge de la Bénédiction. En 1463 et en 1464, il toucha des sommes assez rondes pour prix de sa coopération. La loge n'était pas terminée que déjà maître Isaïe recevait du pape une autre marque de bienveillance : il fut adjoint à Paolo Romano pour l'exécution du tabernacle de Saint-André. Le 29 août 1464, c'est-à-dire quinze jours après la mort de Pie II, le comptable mentionne un payement de 50 florins fait aux deux maîtres « pro residuo et complemento laborerii et manifacturæ tabernaculi sancti Andreæ siti in dicta basilica (S. Petri) », puis le nom d'Isaïe disparaît de nos registres.

La plupart des collaborateurs de Mino, de Pagno, d'Isaïe, appartenaient également à la Toscane. Les environs de Florence surtout avaient fourni une véritable légion de « scarpellini ». Fiesole était représentée par me Francesco di Mechino, par Gaspar di Luca, Jacopo d'Antonio, Peregrino d'Andrea, Pippo di Tegno. Tous ces artistes étaient occupés aux constructions entreprises par Pie II dans le palais du Vatican et la basilique de Saint-Pierre. Nous manquons de renseignements sur les trois premiers. Quant aux deux derniers, nous sommes en état, grâce à l'obligeance de M. le commandeur C. Guasti, surintendant des Archives de la Toscane, de fournir les premiers éléments d'une biographie qui est encore à faire. Pellegrinus Andreæ Dominici, surnommé Bellino de Majano, fut inscrit le 21 juillet 1464 sur le *Libro delle matricole de' maestri di pietra e di legname*, aujourd'hui conservé aux archives d'État de Florence; il remplaça dans la corporation son père, qui avait aussi été sculpteur. Filippus Tegni, qualifié de « scarpellator de Monte Fesularum, habitator a Santo Leo », fut admis dans la corporation le 27 novembre 1462, c'est-à-dire peu de temps après son départ de Rome.

1. Publiée dans la *Pisa illustrata* de Morrona, t. II, pp. 456 et suiv., et dans les *Dissertazioni dell' Accademia romana di archeologia*, 1821, t. I, 1re partie, pp. 115-132. — Filarete aussi mentionne Isaïe de Pise dans son *Traité d'architecture* (Gaye, *Carteggio*, I, 204).

2. C. Minieri Riccio, *Gli Artisti ed Artefici che lavorarono in castel Nuovo*. Naples, 1876, pages 3-6.

Le contingent de Settignano est beaucoup plus considérable encore; il comprend les noms suivants : Andrea, Antonio di Nanni, Bartolomeo di Francesco, Cecco (Francesco), Domenico di Filippo, Giovanni di Checco, Giovanni della Bella, Giovanni del Biondo, Goro (Gregorio), Lorenzo di Salvatore, Leonardo di Goro, Luca di Checco, Luca di Simone, Nardo (Leonardo) di Giocto, Niccolo di Giovanni della Bella, Piero di Checco di Meo.

Ici encore nous avons réussi à fixer l'identité de quelques artistes. C'est ainsi que nous savons, grâce à l'obligeance de M. Guasti, qu'Antonius Nannis se fit inscrire en 1448 sur les registres de la corporation, Johanne Biondi en 1446, Lucas Francisci en 1471 [1], Nicolaus Johannis Justi della Bella le 13 octobre 1464 [2]. Bartolomeo di Francesco est évidemment ce Bartolomeo ou Meo di Cecco de Florence que nous trouvons établi à Ferrare, à partir de 1434 et qui prit part, sous la direction de son maître, Baroncelli, à l'exécution de la statue du marquis Nicolas d'Este [3]. Les notices découvertes par M. Cittadella dans les archives de Ferrare s'arrêtent à l'année 1462; à Rome au contraire le nom de l'artiste paraît pour la première fois en 1464. Aucun doute ne saurait donc subsister sur l'identité des deux sculpteurs.

Un seul Siennois, parfaitement inconnu d'ailleurs, Domenico, s'était joint aux « scarpellini » de Florence, de Fiesole et de Settignano.

Après les Toscans vient le groupe fort compacte, lui aussi, des Lombards. L'un d'entre eux, Giovanni d'Andrea de Bareso (Varese?), avait le titre de sculpteur du palais apostolique et recevait un salaire mensuel de trois ducats, soit environ sept bolonais par jour. C'est lui sans doute qui figure en 1460 sur la liste des « ministeria et officia domus pontificalis Pii II », sous le nom de Johannes marmorarius. Mais, tandis que Paolo Romano était admis dans la grande salle à manger (in primo tinello), m^e^ Jean était relégué dans la seconde avec les tailleurs, les cuisiniers, les portiers, les courriers, les palefreniers, les balayeurs, les muletiers, les porteurs d'eau, etc., etc. Ajoutons toutefois que trois copistes (scriptores) et deux architectes (Marianus, magister lignorum, et magister Albertus murator) vivaient également dans cette société peu aristocratique. Me Giovanni d'Andrea de Varese est évidemment identique à m^e^ Johannes Andreæ de Masnago dont le nom revient plusieurs fois dans nos comptes. Ce qui nous le fait croire c'est, outre l'identité de prénoms, l'identité de salaire. On sait d'ailleurs que Masnago est une petite localité du district de Varese.

Parmi les homonymes de m^e^ Jean, citons d'abord le sculpteur Giovanni, de Vérone. Cet artiste joua un rôle considérable dans la construction du nouvel escalier de Saint-Pierre, ainsi que dans celle du « pulpito »; il fut notamment chargé d'embaucher la plupart des « scarpellini » dont on trouvera plus loin la liste. Un Giovanni Veronese, « maestro ingegniere », demanda en 1457 à s'établir à Florence [4]. C'est peut-être le nôtre. Rappelons aussi, mais sans insister sur ce rapprochement, qu'un architecte véronais illustre, (fra) Giovanni Giocondo, avait dans sa jeunesse, c'est-à-dire aux environs de 1460, fait un séjour prolongé à Rome.

1. « Lucas Francisci Dominici del Caprina scarpellator de Settignano recognovit matriculam dicti Francisci sui patris dicta die (5 avril 1471) pro civitate. » (*Libro delle matricole de' maestri di pietra e di legname, dal 1335 al 1522*, fol. 135).

2. « Nicolaus Johannis Justi della Bella scarpellator de Septignano recognovit matriculam Justi Johannis ejus fratris die 13 octobris 1464 pro comitatu. » — *Ibid.*, fol. 124.

3. Cittadella, *Notizie relative a Ferrara*, pp. 52, 77, 98, 417, 419, 421, 658, etc.

4. Gaye, *Carteggio*, I. 177.

Andrea de Vérone, qui travaillait à Rome en même temps que son compatriote Giovanni (1462-1463), pourrait bien être Andrea de Fusine, ou Andrea Milanese, le sculpteur du tombeau de F. Birago dans l'église de la Passion à Milan et de celui du cardinal F. Piccolomini dans le dôme de Sienne. Qu'on lui ait attribué pour patrie tantôt Milan, tantôt Vérone (en réalité il était né à Fusine), il n'y a là rien d'étonnant. Ne savons-nous pas qu'un des plus célèbres d'entre ses confrères, Mino, était appelé tour à tour Mino de Fiesole et Mino de Florence, bien qu'il fût originaire, des documents authentiques en font foi, de Poppi? Au xv[e] siècle on n'y regardait pas de si près. Andrea de Fusine, Platina nous l'apprend dans une de ses lettres [1], fit un long séjour à Rome; nous l'y trouvons en 1481 encore. La conjecture que nous proposons s'accorde donc parfaitement avec les dates.

D'autres sculpteurs encore figurent à l'actif de l'Italie septentrionale : Albino Lombardo, Antonio da Castiglione et Jani da Castiglione, Antonio di Giovanni, Bartolomeo et Lorenzo, tous trois de Milan, Niccolo de Padoue, Pietro di Matteo de Brescia, Silvestro de Rana (?) lombardo, et enfin Martino da Varese. Remarquons, au sujet de ce dernier nom, qu'un Martino di Giorgio de Varena fut le premier architecte du palais Piccolomini de Sienne, palais dont la construction commença en 1472 [2]. Varenna et Varese étant situées à peu de distance l'une de l'autre, il est fort possible qu'on ait confondu la première de ces localités avec la seconde et que le Martino fixé en 1472 à Sienne soit identique au Martino fixé dix années auparavant à Rome [3]. Quant à la différence de profession, elle n'est qu'apparente. Au xv[e] siècle, on ne saurait trop le répéter, les sculpteurs faisaient constamment œuvre d'architecte, et *vice versa.*

Parmi les maîtres appartenant à d'autres parties de l'Italie, ou dont la nationalité n'est pas indiquée, nous citerons Alessandro da Fanano, Bartolomeo da Reggio, Giovanni da Viterbo, Luca da Toffile, Marco di Michele, Niccolo di Meo, Paulo d'Antonio (peut-être Pietro Paolo de Rome), Rinaldo Desco (?).

Mentionnons enfin un Français, m[e] Jean (Giovanni francioso) et un Allemand : m[e] Michel.

Notre énumération a été bien longue et cependant nous ne saurions nous dispenser de dire un mot encore d'un artiste jusqu'ici absolument inconnu et qui mérite de prendre place à côté des sculpteurs : le graveur en monnaies Emiliano di Pier Mattei de Orsinis de Foligno. Ce maître, qui, comme beaucoup de ses contemporains, était en même temps orfèvre et directeur d'un atelier monétaire, exécuta, en 1464, une médaille destinée à rappeler le départ de Pie II pour la croisade. Un recueil romain du siècle dernier [4] contient la gravure de cette pièce rarissime, d'après l'exemplaire

1. « Andreas marmorarius, sculptor egregius, vicinus meus et ea mihi necessitudine conjunctus, quæ rara est, per agrum florentinum Senas traducere marmora quædam ex Lyguria instituit ob sacellum quoddam vel altare a cardinali Senensi ei locatum, etc. » Lettre écrite de Rome, le 15 mai 1481 (Gaye, *Carteggio,* I, 273). — Platina, comme on sait, était Lombard.

2. Milanesi, *Documenti per la storia dell' arte senese,* t. II, p. 339, et *Siena e il suo territorio,* p. 254.

3. Un sculpteur appelé Martinus, fils d'Albertus Martenii de Cumo (Côme) in provincia Lombardia, travaillait en 1448 avec son père, à Orvieto. — Della Valle, *Storia del duomo di Orvieto,* p. 308 et Luzi, *Il duomo di Orvieto,* p. 440. Un autre sculpteur, Martino di Tommo (Como?) lombardo, travaillait en 1461 pour Pie II. Avons-nous affaire à plusieurs maîtres différents, ou à un seul? — Nous laissons à d'autres la solution de ce problème.

4. *Anecdota litteraria,* Rome, 1774, t. III, p. 287.

appartenant à l'évêque François-Marie Piccolomini. On y voit d'un côté le pape assis sur un vaisseau et tenant d'une main l'étendard de l'Église, tandis que de l'autre il bénit; devant le pontife se trouve un cardinal. L'inscription suivante fait connaître la signification de la scène : EXVRGAT. DS. ET. DISSIPENTVR. INIMICI. EIVS. — PIVS II PONT. AN. VI. Sur l'autre face l'artiste a représenté saint Pierre et saint Paul, avec les armoiries de Pie II et l'épigraphe : VINDICA. D. SANGVIN. NRM. QVI. PRO. TE. EFFVSVS. EST.

Le nom d'Emiliano Orsini figure souvent dans les registres pontificaux. En 1461, Pie II le chargea de frapper pour lui une certaine quantité de monnaie. En 1468, Paul II lui fit une commande analogue[1]. En 1469, le maître porte le titre de « zecherius », ou monnayeur pontifical. En 1484 enfin, Sixte IV lui confia la gravure du sceau destiné aux bulles.

Les sculpteurs attachés au service de Pie II se présentent d'ordinaire à nous avec les qualifications les plus humbles. Si on leur accorde quelquefois le titre de « sculptor », en thèse générale on se contente de les appeler « scarpellini, marmorarii, lapicidæ, maestri di pietra », etc., etc. Ce nom de tailleurs de pierres, qui devait servir, cent années plus tard, à désigner les derniers des manœuvres[2], n'avait, au xv[e] siècle, rien qui choquât les représentants les plus illustres de la statuaire.

A l'occasion, ne l'oublions pas d'ailleurs, il ne dédaignaient pas de se charger d'ouvrages auxquels l'art était complétement étranger. On ne distinguait pas à cette époque entre les travaux de l'esprit et les travaux purement manuels. Nous voyons le même artiste déterrer au Colisée des blocs de travertin, degrossir les marbres destinés à l'escalier de Saint-Pierre, puis orner la basilique du prince des apôtres de quelque statue dont la délicatesse nous remplit aujourd'hui encore d'admiration. C'est ainsi qu'en 1460 Paolo Romano et Isaïe de Pise acceptèrent avec empressement une commande de boulets de canon en pierre. L'année suivante, le « muratore » florentin Bernard se chargea d'une fourniture analogue, et ce Bernard, selon toute vraisemblance, n'était autre que Bernard Rossellino.

Le xvi[e] siècle changea tout cela. Désormais le sculpteur ne fit plus que des statues, le peintre que des tableaux. Qui aurait osé encore se servir du terme de « scarpellino », ou de « tagliapietra » ! Les artistes ont pu y gagner en considération. Mais y ont-ils gagné en valeur? Il est permis d'en douter. La postérité, qui ne s'arrête pas à de vains titres, réservera toujours sa plus vive sympathie aux glorieux tailleurs de pierres qui ont illustré le pontificat de Pie II.

EUG. MÜNTZ.

1. Vettori, *Il Fiorino d'oro antico illustrato*, Florence, 1738, p. 324.

2. « Entrando poi nella scoltura cerca i marmi, i più bassi artefici di quella son detti scarpellini, e tagliapietre, che latinamente son detti lapidarii overo lathumi, l'ufficio de' quali è di scarpellar così alla grossa tutte le sorti di marmi, il che si chiama abozzare ; nella qual cosa non c'entra alcuna sorte d'eccellenza, et è mestiero faticoso, e poco meno che da fachino. » — Garzoni, (*La Piazza universale di tutte le professioni del mondo* p. 693. Venise 1585. in-4°). »



L'IMITATION DE JÉSUS-CHRIST

ILLUSTRÉE PAR M. JEAN-PAUL LAURENS



ANS l'article qu'il consacrait aux aquarelles et aux dessins du Salon de 1876 [1], M. Louis Gonse a déjà rendu pleine justice aux importantes compositions de M. J.-P. Laurens, destinées à accompagner et commenter le texte de l'*Imitation*. Nous avons peu de chose à ajouter. On sait que ces dessins, déjà gravés par L. Flameng, n'avaient pu trouver place dans l'édition préparée pour les recevoir. Sur le veto formel de M. Louis Veuillot, on crut devoir les exclure d'un livre dont elles eussent fait la fortune. Mais une œuvre de cette importance ne pouvait évidemment périr, et nous n'étonnerons personne en disant qu'elle a survécu à sa disgrâce.

M. Quantin eut l'idée d'acquérir les planches et d'imprimer exprès pour elles une édition nouvelle de l'*Imitation*. Ce n'était pas faire montre d'une audace extraordinaire; cependant l'inspiration n'en est pas moins bonne et nous estimons qu'elle consacre heureusement les débuts de la jeune librairie qui s'est fondée dans la maison Claye.

Incontestablement les dessins qui ont si fort alarmé la conscience du fougueux rédacteur de l'*Univers* s'éloignent beaucoup des données orthodoxes, mais, en somme, nous n'y voyons rien dont puisse s'effaroucher le catholique le plus rigoureux. Si les personnages mis en action par M. Laurens ne sont pas façonnés sur les types convenus, la dignité de leur attitude, simple et noble à la fois, relève par un cachet d'austérité les trivialités de leur nature, que le peintre a peut-être soulignées avec trop de complaisance, nous le reconnaissons sans détour. Dans cet excès de réalisme, que l'on peut trouver blâmable, nous verrions même une preuve de la sincérité de l'artiste et de son respect pour l'histoire. En effet, M. Laurens est bien près de la vérité historique quand il nous montre, sous une enveloppe grossière, les guerriers et les prêtres du moyen âge. Les héros de ces temps barbares n'avaient aucune prétention aux grâces; leur beauté sans culture, mélange de santé et de naïve énergie, s'illuminait des rayons de la foi. Quant à la distinction, ils n'en avaient cure : c'est là une fleur des civilisations raffinées.

J'ajouterai qu'en commentant ainsi ce beau livre de l'*Imitation de Jésus-Christ*,

1. *Gazette des Beaux-Arts*, IIe période, t. XIV, p. 138.



J.P. Laurens pinx. L. Flameng sculp.

LA TENTATION DE S^T THOMAS D'AQUIN

Gazette des Beaux-Arts Imp. A. Quantin

M. Laurens, s'il s'éloigne de l'église de M. Veuillot, se rapproche du divin modèle. Il est donc dans le vrai; or le vrai étant un des facteurs des problèmes de l'art, nous n'aurions jamais le courage de plaider contre lui la cause de la convention, dans une revue comme celle-ci.

Quoique cela ait été déjà fait dans l'article de M. Louis Gonse, que nous rappelions plus haut, nous croyons utile de donner les titres des dix compositions de cette œuvre si hardie et si originale. Les voici dans l'ordre même du livre, et sans commentaires, pour ne pas répéter ce qui a été si bien dit par notre rédacteur en chef :

I. L'auteur de l'*Imitation de Jésus-Christ* en extase.
II. Hildebrand reproche à Brunon d'avoir accepté la tiare des mains de l'empereur Henri III.
III. Saint Jérôme au désert.
IV. François de Borja devant le cercueil d'Isabelle de Portugal[1].
V. Saint Clodoald se réfugie dans les bras de saint Séverin.
VI. L'ombre de Marianne apparaît à Hérode le Grand, son mari et son meurtrier.
VII. Saint Thomas d'Aquin échappe à la tentation.
VIII. Saint Célestin V abdique la tiare.
IX. Saint Louis, évêque de Toulouse, recevant les pauvres à sa table et les servant lui-même[2].
X. Grégoire de Tours réprimandant Chilpéric.

La planche que nous publions dira mieux que nous ne saurions le faire, les soins minutieux, le respect avec lesquels M. Léopold Flameng a traduit à l'eau-forte les dessins de M. Laurens. Il est seulement regrettable que l'éminent graveur ait été un peu gêné par les dimensions trop petites de ses cuivres : si habile que soit sa pointe, elle devait fatalement perdre de sa liberté en se mouvant dans des espaces aussi restreints. Un centimètre de plus seulement dans les deux dimensions lui eût permis de caractériser en accents plus larges les têtes et les mains des personnages de M. Laurens, d'un dessin si ferme et si vivant dans les originaux.

Cette critique n'est nullement à l'adresse de M. Quantin, puisqu'il a dû prendre les planches telles qu'elles avaient été commandées pour la publication de MM. Glady, mais notre devoir était de la formuler.

Le texte de cette nouvelle édition de l'*Imitation* est celui de Michel de Marillac, publié pour la première fois en 1620; il est précédé d'une préface intéressante de M. A.-J. Pons. De cette préface nous citerons un passage, et ce sera pour le critiquer légèrement, convaincu d'avance que l'auteur nous pardonnera cette licence.

Traitant de la question si controversée de l'auteur ou des auteurs présumés de l'*Imitation*, M. Pons écrit ce qui suit :

« La bibliothèque Sainte-Geneviève possède une traduction en prose de l'*Imitation de Jésus-Christ*, imprimée à Paris par Philippe Lenoir, en caractères gothiques, vers la fin du XV[e] siècle ou le commencement du XVI[e]. L'exemplaire n'avait par lui-même

1. Même composition que le tableau exposé au Salon de 1876, par M. J.-P. Laurens, et dont un croquis par l'artiste a été publié dans la *Gazette*, II[e] période, t. XIII, p. 697.

2. Gravé sur bois dans la *Gazette* par M. Valette, d'après le dessin de M. J.-P. Laurens, II[e] période, t. XIV, p. 141.

rien de remarquable, sinon que des corrections à la plume ont été faites par un contemporain à l'endroit même où le texte imprimé désigne comme auteur du livre le frère Thomas de Campis, prieur de Suidensein, diocèse d'Utrecht. A la place de ce nom, qu'on a raturé, on a écrit celui de Thomas de Gerson, chantre et chanoine de Saint-Martin de Tours. La rectification se trouve confirmée à la fin du volume par une longue note manuscrite, datée du 21 juin 1493 et signée Langlois. Celui-ci, après avoir expliqué qu'il se sert de cette traduction parce qu'il n'est pas en état de comprendre la version latine, ajoute que Thomas de Gerson a composé encore un traité intitulé *Des sept paroles de notre Benoît-Sauveur,* qu'il est réellement l'auteur de l'*Imitation* et que, par humilité, il a voulu donner ce dernier écrit à son oncle, messire Jean Gerson, chancelier de Paris. « Je me souviens, ajoute Langlois, d'avoir « vu chez mon maître, en l'an 1458, ledit sieur Thomas de Gerson, qui était chanoine « de la Sainte-Chapelle et avait un procès contre le trésor d'icelle, qui l'avait excom-« munié. »

M. A.-J. Pons n'est pas bien sûr que cette note offre tous les caractères d'authenticité, mais en admettant même que ce « Langlois » ne soit pas un de ces mauvais plaisants comme on en voit tant, qui s'ingénient à lancer les chercheurs sur une fausse piste, nous croyons qu'il eût été bon d'ajouter que les assertions contenues dans la note sont fortement ébranlées par de récentes découvertes. En effet, l'*état actuel de la science* à propos de l'*Imitation,* si bien résumé ici même par M. Anatole de Montaiglon[1], ne permet guère de s'arrêter à l'attribution nouvelle qui résulte de cette note. Comment admettre en effet que Thomas Gerson, qui, au dire de « Langlois », soutenait un procès, en 1458, contre le trésor de la Sainte-Chapelle, puisse être l'auteur d'un écrit dont le plus ancien manuscrit connu remonte à 1406, ce manuscrit n'étant lui-même qu'une copie puisqu'il contient seulement le premier livre de l'*Imitation* et des extraits des trois autres. Pour qu'il eût pu composer cet ouvrage, il faudrait admettre chez Thomas Gerson une précocité extraordinaire; nous ajouterons que le manuscrit de 1406, acquis en 1869 par notre Cabinet des Estampes, émane certainement d'un membre de la congrégation des chanoines réguliers de Windesheim, puisqu'il relate les constitutions de cet ordre, qui a été fondé à Utrecht en 1387.

Jusqu'à plus ample informé, l'auteur de l'*Imitation* gardera donc l'incognito, et Thomas Gerson ira rejoindre son oncle le chancelier dans la galerie des refusés, en compagnie des moines Gersen et Thomas à Kempis ou de Campis, qu'un arrêt de la science moderne y a relégués. Pour plus amples renseignements, nous renvoyons à l'excellent article de Montaiglon, déjà cité, auquel nous avons emprunté, il faut bien le reconnaître, les éléments de cette savante dissertation.

ALFRED DE LOSTALOT.

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts,* IIe période, t. XIII, p. 383.



Le Rédacteur en chef, gérant : LOUIS GONSE.

PARIS. — Impr. J. CLAYE. — A. QUANTIN et Cie, rue St-Benoît. — [719]



EXPOSITION UNIVERSELLE

L'ART GREC AU TROCADÉRO



Il y a trois mois j'exprimais ici même l'espoir que l'exposition d'antiques préparée au Trocadéro serait fort nombreuse et fort belle. Mais j'étais loin, je l'avoue, de m'attendre au développement que la généreuse émulation des amateurs devait lui donner. Un peu plus tôt, un peu plus tard, tous, ou peu s'en faut, sont venus apporter leurs richesses : M. Carapanos ses merveilleuses trouvailles de Dodone, M. Gréau ses bronzes depuis longtemps célèbres, ses verres, ses terres cuites asiatiques, MM. Lécuyer, Piot, Bellon, leurs ravissantes figurines de Tanagre, la famille Paravey et Mme la comtesse Dzialynska leurs superbes vases, M. de Montigny ses pierres gravées, MM. Dutuit et de Bammeville leurs

collections éclectiques. Moi-même, car je suis aujourd'hui condamné à me mettre en scène, moi-même j'ai fait de mon mieux et rempli tant bien que mal une vitrine. D'autres, comme MM. de Hirsch, Dreyfus, Armand, sans exposer d'aussi nombreuses pièces, ont toutefois quelques morceaux d'un haut intérêt, et tel, comme M. de Laborde, qui ne nous montre qu'un seul objet, n'en a pas moins droit, non seulement à une mention reconnaissante, mais à une place tout à fait à part. De nos grands collectionneurs, M. de Clercq presque seul est resté à l'écart : les bijoux et les bronzes exhumés pour lui, par M. Péretié, des nécropoles de la Syrie, ne subiront point les ravages que font, à travers les glaces des vitrines, les regards corrosifs du public. Qu'ils dorment en paix dans leur nouvelle tombe ! Malgré leur absence, regrettable mais bien peu sensible, M. de Longpérier, qui a mis à l'organisation de cette fête des arts tant de persévérance, de dévouement, de fatigue, et M. Schlumberger, qui l'a secondé avec une ardeur et une amabilité inaccessibles à la lassitude, doivent être contents de leur succès; ils peuvent regarder les salles des antiques avec autant de fierté que celles où s'étalent les éclatantes merveilles de la Renaissance. Peut-être même les premières, quoique d'un aspect plus froid et presque triste, sont-elles les plus remarquables par les choses inconnues qu'elles révèlent et les enseignements inattendus qu'elles donnent. Telle a été du moins l'impression des nouvellistes qui, dans les journaux quotidiens, ont raconté l'ouverture des galeries du Trocadéro, et le sentiment du public paraît d'accord avec le leur, si l'on en juge par la foule sans cesse arrêtée devant les bronzes de Dodone et les figurines de Tanagre.

A rendre compte d'une exposition pareille, on n'éprouve qu'un embarras, celui des richesses. Hélas! serait-on tenté de s'écrier, — si Grâce à Dieu n'était pas plus juste, — la *Gazette* a cette année trop à dire, trop à montrer à ses lecteurs. Parmi les pièces dignes d'être reproduites; tout au plus peut-elle en trier une vingtaine; pour le reste, force lui sera de se contenter d'une description sommaire, et souvent elle devra refuser même la mention la plus brève à des choses que, dans d'autres temps, elle eût tenu à signaler.

I.

Huit cents ans de tâtonnements et d'efforts ont été nécessaires à l'art grec pour s'élever à la hauteur sublime où le ve siècle l'a vu parvenir. Dès le XIIIe il s'essaye, avec une gaucherie tout enfantine encore, à

copier tant bien que mal les modèles que lui apporte l'immigration phénicienne, et, pendant quatre ou cinq cents ans, il ne présente, comme la Grèce elle-même, qu'incohérence, incertitude et confusion. Les monuments de cette longue et obscure période sont rares même dans les collections de Grèce, plus rares encore dans celles d'Europe; quelques vases, quelques figurines en terre cuite, la représentent seuls au Trocadéro. La grande jarre de M. de Witte, rapportée de Santorin, est un bel échantillon de la poterie primitive, modelée sans l'aide du tour et ornée de lignes ondulées; les vases de M. Bellon appartiennent aux derniers temps de la poterie à décor géométrique, qui a succédé à celle-là et dont MM. Birch, Conze et Hirschfeld ont parfaitement montré la haute antiquité et l'origine tout indigène[1]. On trouve les restes de cette fabrication dans les plus anciennes cités de la Grèce, à Mycènes, à Tirynthe, à Orchomène de Béotie; on en a découvert aussi en Attique, et c'est de là que viennent les vases de M. Bellon ; ils ne sont d'ailleurs comparables, ni pour l'antiquité ni pour l'intérêt, aux grandes amphores de la Société archéologique et du ministère des cultes à Athènes. Quant aux figurines, elles font partie de ma collection. La première en date représente une divinité féminine coiffée du haut bonnet cylindrique appelé *polos;* la tête seule en est modelée avec soin; la place des bras est simplement marquée par deux appendices latéraux en forme de moignons, le corps n'est qu'une galette informe. Une autre, sans doute plus récente et d'un type jusqu'à ce jour unique, nous montre la même divinité vêtue d'un ample manteau qui a permis d'esquiver les difficultés du modelé du corps; les pieds sont cependant déjà séparés. Dans une troisième, enfin, la tête est un peu mieux faite et les bras sont figurés croisés sur la poitrine. Nous avons dans ces trois terres cuites des imitations fidèles de ces statues grossières, ou ξόανα, de l'âge le plus reculé, simples troncs d'arbres dégrossis à la hache et surmontés d'une tête tantôt taillée dans le même morceau de bois, tantôt rapportée en métal. Jamais les plus admirables chefs-d'œuvre de la statuaire ne parvinrent à supplanter, dans la vénération du peuple, ces images informes, auxquelles s'attachait le prestige de l'antiquité et dont la plupart passaient pour avoir une origine divine. De là le grand nombre d'imitations qu'on en trouve et dont quelques-unes ne sont pas très-anciennes. Quant au nom à donner à ces figurines, il est fort incertain, et la conjecture de M. Fr. Lenormant, d'après laquelle

1. Birch : *History of ancient pottery,* 2e éd., ch. IV. — Conze : *Zur Geschichte der Anfänge griechischer Kunst.* — Hirschfeld : *Vasi arcaïci Ateniesi,* dans les *Annali dell' Inst. arch.,* 1872, et les *Monumenti,* t. IX.

ce seraient des idoles de l'Astarté phénicienne, devenue l'Aphrodite céleste des Grecs, n'est peut-être pas suffisamment démontrée. En cette question comme en beaucoup d'autres, le mieux, jusqu'à nouvelles découvertes, est de suivre l'exemple du prudent Conrart.

L'intérêt de ces figurines est seulement archéologique. L'art grec, en effet, ne se débrouille un peu qu'à la fin du IXe siècle. Après bien des ruines et du sang versé, les peuples ont trouvé leur assiette; les villes cessent d'être de simples refuges juchés au sommet des montagnes, le commerce se développe, les campagnes se couvrent de cultures, les richesses s'accumulent. L'*Iliade* et l'*Odyssée*, peintures fidèles de la civilisation plus voisine de cette époque que de l'âge héroïque, nous parlent déjà de cités où l'or abonde, de boucliers décorés de reliefs, de palais aux salles revêtues de plaques en bronze repoussé, où les sièges sont couverts de tapis historiés et où des statues tenant des torches éclairent les festins nocturnes. Les plus beaux objets, il est vrai, sont encore, d'après le poëte, les ouvrages des Sidoniens; mais si les vases d'or et d'argent proviennent tous de leurs ateliers et sont apportés par leurs navires, déjà l'on sait en Grèce même travailler à leur exemple le bronze, la terre et le bois, et deux cents ans plus tard, à la fin du VIIe siècle, les imitateurs, devenus en habileté manuelle les égaux de leurs maîtres, les surpasseront de beaucoup par cet instinct du beau dont aucune race n'a jamais été aussi richement douée que la race hellénique.

C'est à Sparte, la plus puissante cité du VIIe siècle, le centre de la domination des Héraclides, que, sans doute sous l'influence des comptoirs phéniciens d'Amyclæ, de Gythion et de Cythère, l'art du bronze se développe d'abord. De là provient une curieuse statuette de la collection Gréau, encore coulée en plein et qui paraît avoir formé le pied d'un miroir. Elle représente Aphrodite, ou plutôt Hélène, forme lacédémonienne d'Aphrodite. La déesse est debout, vêtue d'une tunique talaire dans laquelle ses jambes sont étroitement serrées; les longues tresses de sa chevelure tombent sur ses épaules et s'étalent sur sa poitrine. De la main gauche elle retient son vêtement; de la droite elle élève à la hauteur de sa tête une fleur de lotus. L'ovale du visage, l'obliquité des yeux placés à fleur de tête, le geste symbolique, la nature de la fleur, tout ici rappelle la Phénicie et se retrouve exactement dans certaines figurines de la nécropole de Sidon. Mais je ne sais quel sentiment de la grâce féminine apparaît à travers la gaucherie de l'exécution et nous empêche d'oublier que nous regardons une œuvre grecque.

La céramique du VIIe siècle nous est mieux connue que l'industrie des métaux : ses œuvres ont moins tenté la cupidité et ont mieux résisté au

temps. Elle aussi copie les modèles venus de l'étranger : elle a renoncé à l'ancien décor géométrique, et reproduit sur la panse des vases les longues files d'animaux passants dont les Phéniciens, et à leur imitation les Lydiens, chamarraient leurs étoffes et leurs tapis. Mais tandis qu'en Phénicie comme en Assyrie ces animaux avaient un caractère symbolique et leur groupement un sens religieux, les potiers grecs n'y



TÊTE D'ATHLÈTE.

(Marbre de la collection de M. Rayet.)

voient qu'un ornement commode; ils juxtaposent au hasard de leur caprice ces bêtes inconnues, et ne se font pas scrupule d'y joindre la figure humaine, d'entremêler avec les lions et les tigres la chasse de Calydon ou les épisodes de la guerre de Troie.

La principale fabrique de cette poterie à décor asiatique a été Corinthe, ville d'origine phénicienne tombée au pouvoir des Doriens. M. de Witte expose un des plus anciens et des plus curieux monuments

de l'industrie corinthienne : c'est une pyxis arrondie, sur la panse de laquelle se développe une longue suite de héros de la guerre de Troie; les noms de Palamède, Nestor, Achille, Patrocle, Hector, ceux des chevaux Balios, Orion, Podagre, sont presque effacés, ainsi que la signature du potier Charès[1]. Moins ancienne et moins importante pour l'histoire de l'art est la petite aryballe sphérique que j'expose et sur laquelle est représenté le combat d'Ajax et d'Hector. Les vases de Corinthe se reconnaissent à leurs parois très-minces, à leur terre légère, blanche et d'un aspect poussiéreux; ceux de sa voisine Sicyone, d'une exécution également habile, sont au contraire d'une terre rouge dont le ton a été parfois rehaussé par une barbotine artificiellement colorée. Les poteries de Sicyone sont extrêmement rares, et la plus belle que j'ai vue est le scyphos de ma collection; des hommes et des femmes debout et groupés deux à deux en occupent tout le pourtour. La fabrique de Béotie, aux formes lourdes et à la décoration malhabile, n'est également représentée que dans ma vitrine, par une chytra aux anses décorées de serpents en relief : elle provient de Tanagra et du même tombeau que l'œnochoé de Gamédès, maintenant au Louvre.

Au VI[e] siècle l'art est en possession de tous les procédés techniques, et s'est émancipé de la direction étrangère pour se frayer à lui-même sa voie. La céramique n'a eu que peu à faire pour en arriver là : il lui a suffi d'alléger les formes, de confiner, dans les parties les moins en vue du vase, les motifs d'ornementation, palmettes et entrelacs, empruntés à l'Orient, et de rendre la place d'honneur à la figure humaine, bien autrement intéressante. Mais les galeries du Trocadéro ne permettent point de bien juger de ses progrès : la poterie du VI[e] siècle, à figures noires sur fond rouge, n'y est représentée que par un petit nombre de vases : encore aucun n'est-il remarquable.

Longtemps en retard sur la céramique, la statuaire marche maintenant du même pas; les Samiens Rhœcos, Théodore et Téleclès lui ont appris à couler à cire perdue des statues de grande dimension; le Chiote Glaucos lui a enseigné la soudure des métaux; les Crétois Dipœnos, Scyllis, Aristoclès, les Chiotes Boupalos et Athénis, l'Éginète Smilis lui ont montré quelles ressources offraient à des mains habiles les marbres de Paros et l'ivoire allié au bois et à l'or. A la vérité nous avons la mauvaise habitude de nous représenter comme à moitié barbares

1. De Witte, *Rev. Arch. nouv. sér.*, VIII, p. 273. — Dumont, *Peintures céramiques de la Grèce propre*, p. 6.

ces vieux artistes du VIe siècle; et pourtant l'audace avec laquelle ils abordaient les sujets les plus difficiles, scènes de combats, chars avec leurs chevaux et leurs conducteurs, groupes à nombreuses figures, décorations en bronze ou en marbre de temples entiers, prouve qu'ils avaient confiance en leurs forces; l'admiration que témoignaient pour leurs œuvres les amateurs de l'époque romaine rend vraisemblable que cette confiance était justifiée; les marbres et les bronzes



PERSONNAGE VÊTU DU COSTUME ROYAL.

(Bronze de la collection de M. Carapanos.)

du VIe siècle exposés au Trocadéro le démontrent de la manière la plus complète.

Trois de ces marbres proviennent d'Athènes. Le premier par la date et le plus étrange par le style est une tête d'homme trouvée l'année dernière, et acquise par M. G. Rampin. La *Gazette* l'eût volontiers reproduite, si son possesseur n'eût depuis longtemps réservé la primeur de cette publication à un recueil excellent et trop peu connu, les *Monuments publiés par l'Association pour l'encouragement des études grecques en France.* Je crois, sans en être certain, qu'elle a été trouvée sur le flanc sud de l'Acropole, dans le voisinage du théâtre et de l'Asclépieion. La statue d'où elle provient était penchée en avant, dans une posture mou-

vementée, comme le prouve l'inflexion du cou. La physionomie est jeune encore, la barbe coupée très-court, les cheveux au contraire longs et peignés avec une recherche qui laisse bien loin en arrière la coiffure, si soignée pourtant, des guerriers des frontons d'Égine. La masse en est divisée par une raie tracée au milieu de la tête, et produit en retombant derrière les oreilles deux épaisseurs semblables à celles que l'on remarque dans les statues égyptiennes. Par devant, de petites mèches tressées sont rabattues sur le front et forment deux séries de boucles d'une parfaite symétrie. Une couronne de feuilles très-découpées, feuilles d'ache ou persil sauvage, entoure la tête, et les restes d'un goujon en fer implanté dans l'occiput indiquent qu'il y avait là encore un ornement rapporté en métal et dont la nature reste incertaine : peut-être était-ce la cigale d'or que les Athéniens d'avant Solon avaient coutume de fixer dans leurs cheveux. Les yeux sont gros, à fleur de tête, et posés obliquement, les pommettes très-fortes, le nez fin, la bouche petite et pincée, les lèvres saillantes : l'ensemble rappelle plutôt les traits d'un chef abyssin que le type de la race grecque. Même en faisant la part des traditions archaïques, il est impossible de ne pas reconnaître dans cette figure étrange quelque chose de caractéristique et d'individuel : elle a tout l'air d'être un portrait, et le portrait d'un homme à la physionomie très-accentuée. Aussi ne me semble-t-il pas probable qu'il faille y chercher l'image d'un dieu : parmi les dieux, d'ailleurs, on ne pourrait guère songer qu'à Dionysos, et je ne sache pas qu'il soit jamais représenté avec une couronne d'ache. Cette couronne avait un caractère de deuil ; pour ce motif, on la donnait en prix aux jeux Néméens, célébrés en l'honneur d'Archémore, et, à l'époque primitive, également aux jeux Isthmiques, où elle rappelait le triste sort de Mélicerte[1]. Aurions-nous là les restes de la statue de quelque vainqueur, soit au stade, soit à la course des chars, statue primitivement placée sur l'Acropole, et qui en aurait été précipitée comme tant d'autres marbres trouvés dans les fouilles de l'Asclépieion ?

Si l'attribution de la tête de M. Rampin reste incertaine, aucun doute n'est possible pour celle de ma collection : celle-ci, (voir la reproduction, page 109) trouvée au Céramique extérieur, appartenait bien à la statue d'un athlète ; les oreilles collées contre le crâne, froissées et tuméfiées, en sont un signe certain ; ces tumeurs et ces déformations des

1. Pindare, *Isthm.*, VIII, 63 et scholie. — Plutarque, *Quæst. conviv.*, V, 3. Schol., Nicand, *Alexipharm.*, 601. — Diphilos, *Emporos*, dans Athénée, VI, 228 B. — Pausanias, VIII, 48, 2. — Hesychius, σελίνου στέφανος.

cartilages étaient, en effet, des accidents ordinaires aux pugilistes et aux pancratiastes. Dans son hymne aux Dioscures, Théocrite montre Amycos « les oreilles écrasées par les durs coups de poing » :

σκληρῇσι τεθλασμένος οὔατα πυγμαῖς,

et les sobriquets d'ὠτοθλαδίας et d'ὠτοκάταξις, fréquemment donnés aux



GUERRIERS COMBATTANT.

(Plaque en bronze de la collection de M. Carapanos.)

athlètes, rappellent cette difformité. Tout d'ailleurs dans notre marbre, la solide implantation de la tête dans un cou gros et court, l'ossature massive et carrée de la face, et jusqu'à l'inintelligence des yeux saillants et sans regard, convient bien à un athlète. La coiffure est beaucoup plus simple que dans la tête de M. Rampin; les cheveux, coupés très-courts pour ne pas offrir de prise, sont simplement ramenés en avant. L'exécution présente, au contraire, dans les deux morceaux, des

ressemblances frappantes: les yeux, les lèvres, le nez, le front sont traités de même; mais dans le second, la science de la forme est déjà un peu plus grande, la recherche de la vérité plus heureuse, et les qualités de fini et de délicatesse plus développées : il y a surtout, dans le modelé des joues, du menton et de la bouche, une étude et une habileté étonnantes. Ces deux marbres, voisins par la date et étroitement apparentés par la facture, sont, à mon sens, avec un bas-relief du musée d'Athènes, les monuments les plus remarquables que nous ait laissés l'ancienne école attique. Ils nous la montrent préoccupée, dès l'époque de Solon et de Pisistrate, des mêmes tendances qu'elle aura toujours, et portant déjà en germe les qualités particulières qui distingueront plus tard, entre tous les sculpteurs grecs, les maîtres qui ne procèdent que d'elle, les Alcamène et les Praxitèle.

Ces qualités caractéristiques se retrouvent aussi dans une œuvre moins importante, mais intéressante encore, la petite tête athénienne d'Hermès exposée par M. Armand. Suivant la tradition la plus ancienne, le dieu est représenté avec de longs cheveux bouclés et une barbe en pointe. Ici encore, les yeux sont saillants et obliques, mais l'occiput est moins développé; le modelé des joues et les contours de la bouche sont déjà presque irréprochables. La coloration a complètement disparu : dans les deux marbres précédents, elle est, au contraire, très-bien conservée : les cheveux sont rouges, les yeux cernés d'un trait de même couleur, les lèvres recouvertes d'une légère teinte rosée.

Mais ce qui attire surtout l'attention parmi les monuments de l'art du



ANSES DE BRONZE DE LA COLLECTION DE M. CARAPANOS.

VIe siècle, c'est la merveilleuse série de bronzes archaïques que renferme la collection de M. Carapanos. La *Gazette*, en racontant les fouilles du savant Hellène à Dodone, en a déjà reproduit plusieurs, d'après les planches du beau livre publié par lui; nos lecteurs se rappellent notamment cette joueuse de double flûte dans laquelle les archéologues trouvent indiqués d'une manière si précise l'arrangement de la bande de cuir (φορβειά) adaptée aux joues pour les soutenir, et la forme de l'étui (θύλακος) destiné à renfermer les instruments. Ils n'ont certainement pas oublié non plus ce superbe Satyre à pieds de cheval qui danse avec une gau-

cherie et une gravité si comiques un pas de caractère. Nous reproduisons aujourd'hui, outre une plaque repoussée remarquable surtout par la beauté des tresses qui l'encadrent, un personnage assis, drapé dans



HERCULE TIRANT DE L'ARC.

(Marbre de la collection de M. Carapanos.)

el long manteau royal, et la tête couverte du bonnet conique qui semble avoir été la coiffure nationale des peuples de la Thrace, de la haute Macédoine et de l'Épire, aussi bien que de leurs frères les Phrygiens d'Asie Mineure. Signalons encore une Atalante, vêtue d'une courte tunique, et dont les jambes sont si musclées, les formes si viriles, que, sans l'indica-

tion des seins sur la poitrine, on croirait voir un jeune éphèbe. Bien curieux aussi est ce cavalier, monté sur un cheval beaucoup trop grand, et retournant la tête vers le spectateur. Il était sans doute appliqué sur un vase ou une boîte ; un autre cavalier était, au contraire, une statuette isolée : dans la suite des siècles, il a perdu sa monture, et ses jambes arquées ne pressent plus les flancs de la bête, ses deux mains portées en avant ont lâché la bride.

Nous avions déjà vu, à l'Exposition des Alsaciens-Lorrains, la jambe en bronze rapportée de l'Italie méridionale par un sagace et heureux fureteur, M. E. Piot. Elle provient, ainsi que plusieurs fragments de tunique, de la statue d'un homme armé, peut-être un hoplitodrome. Le modelé en est fin et nerveux ; le masque de Gorgone, dont le haut de la cnémide est orné, trahit le désir, curieux à cette époque, d'embellir cette tête, représentée presque toujours alors comme hideuse et grimaçante.

A peine ai-je le temps de signaler en passant les trois miroirs en bronze de MM. Dutuit, de Bammeville et Gréau : dans tous les trois, le pied est formé par une Aphrodite entièrement vêtue ; les deux derniers sont de plus remarquables par la conservation des ornements accessoires dont le pourtour du disque était décoré ; celui de M. de Bammeville est absolument complet, et le double sphinx qui en forme l'acrotère lui donne une singulière élégance. Je ne puis non plus qu'appeler l'attention sur deux terres cuites de M. Gréau : un citharède vêtu, trouvé à Thespies, et où il faut peut-être reconnaître un Hésiode, et un Apollon nu et tenant la lyre, provenant de Délion en Béotie. Des statuettes semblables se trouvent assez souvent en cet endroit, et il faut sans doute y voir des imitations de la statue du dieu placée dans le temple auquel la localité devait son nom : elles nous permettent donc de nous faire une idée d'une sculpture qui a dû être importante.

L'Apollon de M. Gréau est des dernières années du VIe siècle ou des premières du Ve. Il marque la transition de l'art archaïque à l'art de la grande époque. Il en est encore de même d'une plaque estampée en terre cuite, qui fait partie de ma collection, et dont l'intérêt est grand, non seulement pour l'histoire de l'art, mais aussi pour l'étude des mœurs. Le sujet représenté est un épisode des funérailles, le transport du mort au lieu de la sépulture. Le cadavre, la tête découverte, le corps enveloppé d'un manteau, est étendu sur un lit ; ce lit est placé lui-même sur le tablier d'une charrette attelée de deux chevaux, et dont les roues ont la forme la plus ancienne. Tout autour s'avancent les personnes admises par la loi à faire partie du convoi : d'abord une femme, l'ἐγχυτριστρία, portant sur sa tête le vase (χυτρίς) destiné aux libations;

puis deux parentes, vêtues comme l'enkhytristria du costume le plus solennel, deux tuniques superposées et un himation. Celles-ci (μιαινόμεναι γυναῖκες), les cheveux dénoués, accompagnent de gestes de douleur la lamentation funèbre (θρῆνος). Deux jeunes gens en costume de guerre,



DISPUTE DU TRÉPIED.

(Plaque en bronze de la collection de M. Carapanos.)

les fils peut-être, marchent à leur suite, et semblent, comme dans les μυριολογίαι de la Grèce moderne, interpeller le mort et lui reprocher d'avoir abandonné les siens. La marche est fermée par le joueur de double flûte chargé d'accompagner des sons les plus plaintifs de son instrument le thrène psalmodié par la famille. (Voir le dessin en tête de cet article.)

Les plaques estampées sont fort rares : Schöne en a décrit trente-deux[1],

1. Schöne, *Griechische Reliefs*.

et depuis une dizaine peut-être ont été découvertes. Toutes sont de la même époque : il semble que la fabrication en ait été de courte durée et se soit faite dans un petit nombre d'ateliers. Celle que je viens de décrire est une des plus belles : la scène est bien composée ; les figures groupées avec art, les attitudes graves et naturelles. J'aime moins celle qu'expose M. de Bammeville, et qui représente une scène de la tragédie classique, la rencontre d'Oreste avec Électre et Chrysothémis auprès du tombeau d'Agamemnon. Le faire en est beaucoup plus mou que celui de la plaque Photiadis-Bey, aujourd'hui au Louvre, où le même sujet est figuré.

C'est encore à l'époque des guerres Médiques que j'attribuerais le bas-relief en marbre passé de la collection de Mustapha-Fazyl-Pacha dans celle de M. Carapanos. Il est bien regrettable que la provenance n'en soit pas certaine : s'il était réellement de Corinthe, ce serait la première œuvre connue d'une école artistique sur laquelle les anciens mêmes ne savaient que bien peu de choses. Le sujet représenté est fréquent sur les peintures de vases, mais jamais, que je sache, il ne s'était rencontré sur un marbre : Hercule a déposé à terre sa massue et sa peau de lion, et nu, l'arc entre les mains, il perce de ses flèches les oiseaux de Stymphale. Comme dans les figures d'Égine, la taille est trop amincie, les fesses trop saillantes, les muscles tenseurs des cuisses trop accentués. Mais le mouvement général du héros, haussé sur la pointe des pieds et portant le corps en avant pour mieux viser, est très-juste ; l'anatomie du torse est très-bien étudiée, et la saillie de l'épaule droite, violemment portée en arrière, ainsi que la différence apparente de longueur des bras, sont franchement accusées : l'artiste connaît à fond le corps humain, et, avec la conscience scrupuleuse des âges primitifs, il ne cherche à atténuer ni à dissimuler rien de ce qu'une attitude juste peut avoir de disgracieux. La tête est bien vivante et d'une grande énergie. La grosseur du nez, la musculature vigoureuse des joues, l'épaisseur des lèvres, font songer au *Brutus* de Michel-Ange[1].

II.

A tout seigneur tout honneur : parmi les monuments de l'art du ve siècle, notre premier regard est dû à la tête en marbre de M. de La-

1. On chercherait en vain à vérifier cette comparaison sur le dessin joint à ces lignes. Ce dessin, comme celui de la scène des funérailles, a dû être fait un peu à la hâte, et la *Gazette* n'a pu se montrer aussi sévère qu'elle l'est d'ordinaire.

borde : admirer une œuvre de Phidias n'est pas un plaisir souvent donné aux Parisiens. J'ai dit une œuvre de Phidias, et en effet, quoique aucun texte ancien ne lui attribue clairement les frontons du Parthénon, les fouilles d'Olympie, en nous faisant connaître le style de ses deux principaux émules, ont donné une très-grande force à la croyance, en quelque



CORÉ.

(Terre cuite de la collection de M. Rayet.)

sorte intuitive, que ces marbres sont bien de lui. Aucune incertitude d'ailleurs sur l'origine de la tête de M. de Laborde : grâce aux dessins pris par Carrey avant l'explosion de 1687, on sait qu'elle provient du fronton ouest du Parthénon, et de la statue de la Victoire placée sur le char auprès d'Athéna. Morosini trouvait ce groupe particulièrement beau ; avant d'évacuer Athènes, il essaya de l'enlever ; mais l'ébranlement produit par l'explosion avait été tel qu'aux premiers efforts faits par les ouvriers, tout tomba par terre et se brisa [1]. Le secrétaire du

1. Dépêche de Morosini au doge, publiée par M. de Laborde : *Athènes aux* XV[e], XVI[e] *et* XVII[e] *siècles,* t. II, p. 227 et suivantes.

capitaine général, San Gallo, ramassa la tête de la Victoire et l'emporta à Venise, où elle resta longtemps oubliée. En 1824, elle fut vendue à un négociant autrichien, David Weber, possesseur de quelques antiques. Weber en reconnut la noble origine, et la signala au monde savant dans une brochure publiée en 1825, et accompagnée d'une fort mauvaise gravure. Otfried Muller la publia de nouveau en 1832 dans ses *Monuments de l'art antique*. Enfin, en 1840, M. de Laborde, de passage à Venise, eut l'heureuse fortune de pouvoir l'acheter aux enfants de Weber et l'adresse de la soustraire à la vigilance de la douane autrichienne.

La tête de la Victoire a beaucoup souffert : outre les ravages faits par la pluie à l'épiderme du marbre, le nez, les lèvres et le menton, ainsi qu'un morceau de l'occiput, ont été brisés lors de la chute, et peu adroitement restaurés. Néanmoins il reste assez de parties intactes pour que l'on demeure saisi d'admiration devant cette grandeur sans effort, cette majestueuse simplicité, cette grâce virginale unie à cette fierté divine. Quelles leçons ce débris mutilé peut donner à nos plus grands artistes, dont certes je ne méconnais point le talent, mais qui oublient trop souvent, dans la recherche de l'effet et de l'originalité, que les seules choses réellement belles sont les plus vraies et les plus simples.

Rien ne saurait soutenir la comparaison avec l'œuvre de Phidias. Et pourtant si, après avoir admiré la sublime grandeur que son ciseau a donnée à la sculpture, on veut se faire une idée de ce que pouvait être la peinture à la même époque, sous le pinceau des Polygnote et des Micon, on regardera avec une vive curiosité la belle cylix à figures rouges signée du peintre Brygos, et exposée par M. de Bammeville. Brygos est un de ces artistes de la première moitié du ve siècle dont le style s'est modifié sans cesse, car, dans cette période fortunée, l'art progressait aussi vite qu'en Italie dans les premières années du XVIe siècle. Parmi ses œuvres, la coupe de la collection Campana qui représente le jugement de Pâris a encore de la sécheresse et de la raideur; la coupe de l'institut Städel à Francfort, dont la décoration est empruntée au mythe éleusinien, et celle que nous décrivons à présent, montrent déjà plus de souplesse dans le dessin et d'ampleur dans la composition. Celle enfin où est figurée Héra poursuivie par les Satyres, n'a presque plus aucune trace d'archaïsme.

La coupe de M. de Bammeville montre à l'intérieur Briséis debout, versant à boire à un vieillard assis sur un trône. A l'extérieur est représenté le massacre de la famille de Priam par les héros grecs. La furie de la mêlée n'ôte rien à l'harmonie des lignes; la composition est serrée sans être confuse; le dessin est simple et large. Le jeune guerrier grec qui,

après avoir terrassé Andromachos, s'élance sur Andromachè armée d'un pied de banc, est surtout d'un mouvement superbe. Par quelle singulière inconsistance de goût l'amateur qui a su apprécier cette pièce d'une beauté sévère peut-il supporter la vue de ces deux lécythi, le premier repeint d'un bout à l'autre, le second seulement aux trois quarts, de



APHRODITE.

(Bronze de la collection de M. Gréau.)

cette Vénus remplie de son, digne de la devanture d'un bandagiste, et de cette figure couchée dont le corps et la tête, pour n'être pas plus antiques l'un que l'autre, n'en font pas ensemble meilleur ménage? Combien la cylix de Brygos, le miroir signalé plus haut, et huit ou dix jolies statuettes, feraient plus fière figure s'ils étaient délivrés de cette mauvaise compagnie!

La coupe de Doris de la collection Paravey, sur laquelle est représentée l'Aurore enlevant du champ de bataille le cadavre de son fils

Memnon, est d'un dessin un peu dur et sec [1]. Doris se montre avec plus d'avantage dans quelques autres de ses peintures. La coupe de Chachrylion qui m'appartient [2] n'est pas non plus au nombre des œuvres principales de l'artiste dont elle porte la signature : ce qui en fait l'intérêt, c'est d'abord qu'on y distingue nettement, dans le corps de l'hoplitodrome, un détail rarement visible, la trace de l'esquisse préparatoire; ensuite que, seule parmi les dix coupes connues de Chachrylion, elle a été trouvée en Grèce; elle est ainsi une preuve du grand commerce de vases qui se faisait entre les diverses parties du monde hellénique.

Doris et Chachrylion ont dû vivre l'un et l'autre au milieu du ve siècle. Mégaclès doit, au contraire, avoir travaillé vers 420 ou 400. Il n'est connu que par un seul vase, une charmante petite pyxis, ou boîte à fard, de provenance athénienne, passée dernièrement de la collection de M. Barre dans celle de M. de Hirsch [3]. Le couvercle en est décoré de lièvres, animaux consacrés à Aphrodite; le pourtour, de scènes empruntées à la toilette et aux distractions des femmes dans l'intérieur du gynécée.

Il est bien probable que les anciens tenaient les coroplastes ou modeleurs de figurines en moindre estime que les fabricants de vases : ceux-ci, en effet, ont parfois signé leurs œuvres; ils avaient donc conscience de leur valeur et jouissaient d'une certaine notoriété ; ceux-là, au contraire, ne nous ont jamais transmis leurs noms, et pourtant, jusque dans les produits de leur industrie dédaignée, on trouve maintes fois, non-seulement le charme prime-sautier et bon enfant qui semble propre à la terre, mais le grand style de la sculpture et la sévère dignité du marbre. Il en est ainsi, par exemple, de la figurine de Coré, trouvée à Athènes et dont je suis possesseur. Elle est coupée à mi-corps, comme l'étaient souvent les images des divinités chthoniennes : la fille de Déméter est censée à demi sortie de terre, à demi cachée sous le sol. Elle est vêtue du péplos dorien, et a les cheveux serrés dans le bonnet ou κύστις dont se coiffaient les jeunes vierges. L'ampleur de la poitrine, la rectitude hiératique des plis du vêtement, le port ferme et hautain de la tête, l'impassible sévérité des traits, inspirent le respect et révèlent la déesse à laquelle étaient données les épithètes de πότνια, la puissante, et de ἁγνή, la pure.

Nous ne pouvons, car le temps nous presse, nous attarder à regar-

1. Frœhner, *Musées de France*, pl. 10.
2. *Bulletin de la Société des Antiquaires de France*, 1878, p. 47.
3. Elle est lithographiée dans le catalogue de la vente Barre.

der dans la même vitrine une autre Coré, en pied celle-là, et également majestueuse, mais d'une facture bien moins fine. Nous ne donnerons non plus qu'un rapide regard à la tête en marbre d'un vieillard à longue barbe, à longs cheveux retenus par un diadème, qu'expose M. Gréau : c'est un Esculape sans doute; dans tous les cas, le visage est d'une



GUERRIER.

(Bronze de la collection de M. Gréau.)

beauté achevée, et ce calme majestueux convient bien aux immortels. Mais avant de quitter la collection si variée et si instructive de l'amateur de Troyes, je tiens à dire quelques mots des deux bronzes qui sont au nombre des plus rares trésors qu'elle contient. Le premier est une déesse debout et vêtue, désignée dans le catalogue de l'Exposition rétrospective de 1866 comme une Junon, et dans laquelle M. Fr. Lenormant,

avec toute raison à mon avis, reconnaissait alors une Aphrodite[1]. Je n'affirmerais point que cette statuette soit exactement de l'époque qu'elle paraît : le costume, l'attitude sont de la première moitié du v[e] siècle; la manière dont est traité le modelé des jambes et du visage fait au contraire songer à certaines œuvres du début du iv[e], auxquelles, par un respect religieux de la tradition, on conservait encore la rigidité archaïque, alors que depuis longtemps les artistes savaient donner au corps toute la souplesse et l'élasticité de la vie. Ces imitations du style d'une époque antérieure n'étaient pas rares chez les Grecs, et nous en trouvons encore un exemple dans la collection dodonienne de M. Carapanos : la plaque repoussée, où est figurée la dispute d'Apollon et d'Hercule pour la possession du trépied de Delphes, a la raideur des figures éginétiques, tandis que la correction classique des profils ne permet pas de la faire remonter plus haut que 450. Quoi qu'il en soit d'ailleurs de cette petite question de date, et que la statuette de M. Gréau soit de quelques années plus ancienne ou plus moderne, elle n'en est pas moins un des plus beaux bronzes antiques parvenus jusqu'à nous. La Déesse est debout, vêtue du costume dorien aux plis simples et étoffés, et la tête ceinte d'une couronne que décorent des fleurons ; l'épaisseur formée sur le front par les boucles ondulées de la chevelure projette sur le visage penché une ombre qui donne à la figure une suave expression de pudeur, une grâce mystérieuse et voilée; la gorge, d'une fermeté virginale, soulève le vêtement; les jambes sont rapprochées l'une de l'autre, et nulle part le corps n'a plus de largeur qu'à la poitrine ; les pieds, chaussés de sandales assujetties par une bride passée entre les doigts, sont travaillés avec un soin minutieux ; et la merveilleuse qualité du bronze, la patine d'un vert doux et harmonieux dont le temps l'a revêtu, ajoutent encore un charme de plus à ces formes d'une exquise élégance.

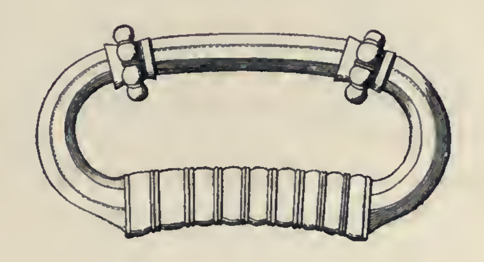
Je préfère encore, et de beaucoup, malgré les mutilations qu'elle a subies, la seconde statuette. Celle-ci, trouvée près de Tarente, représente un guerrier debout, peut-être un capitaine haranguant ses troupes. Sa poitrine large et bombée est revêtue de la cuirasse de métal (γυαλοθώραξ) dont les deux pièces, reliées par des agrafes latérales et par deux bretelles placées sur les épaules, épousent le modelé du corps. Des bandelettes de cuir (πτέρυγες) protégent le haut des bras et les cuisses, des cnémides recouvrent les jambes, et sur la tête est posé le casque percé

1. Fr. Lenormant, *les Antiques à l'Exposition rétrospective des Champs-Élysées* (*Gazette des Beaux-Arts* de février 1866).

de deux trous pour les yeux (περικεφαλαία αὐλῶπις), qu'au moment du combat on rabattait sur la figure, et qu'en temps ordinaire on portait levé, de manière à laisser la face à découvert. La cuirasse, ses bretelles et ses franges étaient ornées de damasquinures qui ont en grande partie disparu ; au-dessus du sternum était sans doute un masque de Gorgone, et sur l'abdomen ainsi que sur les cnémides courent des rinceaux d'argent. La pose du guerrier est aisée et naturelle, en même temps que digne et noble. Le modelé est large et simple ; la tête surtout, levée et en mouvement, est d'un superbe caractère. L'ombre du casque et les épaisseurs sommairement massées de la barbe concentrent l'attention sur la partie expressive du visage, sur les yeux profonds et pleins de pensées, le nez ferme et droit, les joues martelées par les fatigues subies, et la bouche entr'ouverte sous une moustache fièrement tordue. En regardant la photographie de ce bronze, il faut un effort pour se rappeler que c'est une statuette de moins de 25 centimètres, et non pas une statue.

O. RAYET.

(La suite prochainement.)



LES FRESQUES DE VÉRONÈSE

AU CHATEAU DE MASÈRE

PRÈS DE TRÉVISSE[1]

(SUITE ET FIN).



E n'ai pas besoin d'ajouter que là où Véronèse a choisi pour fonds des paysages comme ceux qu'il a placés dans les quatre fresques des travaux d'Hercule, ses arbres sont traités largement et touchés de pratique, à peu près suivant la manière titianesque, de façon à ne figurer que comme les accessoires de la composition. Le feuillé n'en est jamais touffu; il est clair-semé, au contraire; les rameaux en sont rares et les bouquets de feuilles laissent transparaître le ciel. Il en est de même lorsque Véronèse ouvre un paysage dans la muraille, entre deux colonnes ou entre deux fenêtres. Pour mieux faire fuir la campagne, il ménage au premier plan, en guise de coulisses, des branches de gros arbres qui empiètent sur les nuages et qui font l'office de repoussoir. Mais en regardant ces paysages que l'artiste a enlevés dans une matinée sur l'enduit frais, l'on est tout surpris d'y trouver un caractère idéal, ou pour mieux dire cette fois, imaginaire. Ce sont, par exemple, des ports de mer que Véronèse n'a vus, je crois, nulle part, et qu'il invente sur l'heure dans la facilité de son génie, comme les inventait Claude Lorrain dans la profondeur de ses rêves ou le vague de ses souvenirs; ou bien, c'est une ville, moitié italienne, moitié allemande qui est bâtie sur les deux rives d'un fleuve traversé

1. Voir la *Gazette des Beaux-Arts*, 2e période, t. XVII. p. 385.

par de grands ponts et qui rappelle, mais de loin, certains aspects de Vérone et de l'Adige, ou bien encore, ce sont les restes d'une ville antique, où des arbres à la frondaison vigoureuse ont poussé parmi les ruines des voûtes écroulées et des arcades abattues. La cité aujourd'hui déserte était construite sur les bords d'un torrent, au pied d'une montagne, et desservie par un pont romain qui a perdu ses parapets, mais sur lequel passent encore des troupeaux que l'on mène paître sur les collines herbues. Si l'on ne s'étonne pas de voir courir des chiens de chasse dans ce pays devenu sauvage, plantureux et giboyeux, on est surpris du moins d'y trouver quelque chose de sévère et d'agreste que l'on ne s'attendait pas à rencontrer dans l'œuvre du charmant Véronèse.

Les paysages de ce grand maître sont, du reste, conçus et exécutés comme ils le seraient pour des toiles de fond, par les décorateurs de théâtre.

Le premier plan est toujours pris sur la terre ferme; mais les fonds représentent des villes éloignées, bâties en amphithéâtre sur des montagnes avec des obélisques, des pyramides, des palais dont les escaliers mouillent dans la mer, et des jetées monumentales, vers lesquelles se dirigent des navires à la voile penchée, le tout dominé par un ciel nuageux, rayé d'azur. Ah ! quand un peintre de figures, quand un maître s'en mêle, le paysage n'est qu'un jeu pour lui. Avec quelle aisance, quel sentiment de grandeur, quelle autorité un Titien ou un Véronèse attaquent le paysage, y font frémir les arbres et vibrer les tons du ciel, et quelle poésie ils savent répandre sur des campagnes qui sont naturelles sans naturalisme, vraisemblables autant qu'idéales, et dans lesquelles se promènent l'imagination ravie et les regards étonnés !

De temps à autre, en parcourant la villa Masère, il nous prenait fantaisie, à mes compagnons et à moi, de regarder par les fenêtres du château pour jouir du spectacle que nous offraient, de toutes parts, les petits contreforts de la chaîne des Alpes carniques, des fontaines que Palladio avait recueillies avec art dans les sources pérennes des rochers, des bassins qu'il avait construits au pied des collines et de la verdure sombre d'un pays fertile; mais, bien que la Marche trévisane ainsi que le Frioul touchent aux contrées germaniques, il était clair pour nous que les paysages peints par Véronèse dans les chambres de Masère n'étaient pas une imitation de la nature environnante, mais qu'ils avaient été créés presque uniquement par la vertu de cette baguette de fée qui était son pinceau [1].

1. Dans notre excursion à Masère, un de nos compagnons était M. Firmin Delangle

Au sortir d'une chambre particulièrement ornée de paysages, l'on se retrouve (je crois, du moins, m'en souvenir) dans une salle voûtée, dont la hauteur dépasse de près d'un tiers la largeur, et au centre de la voûte se creuse une sorte de calotte, non pas ronde, mais octogone, dans laquelle Véronèse a peint les dieux de l'Olympe autour d'une figure centrale qui symbolise l'Immortalité. Cependant, comme tous les dieux que le peintre y voulait mettre, et qui sont plus grands que nature, n'au-



JUNON, FRESQUE DE VÉRONÈSE AU CHATEAU DE MASÈRE.

(Dessin de M. A. Gilbert.)

raient pu tenir dans ce plafond, il a pris le parti de n'y peindre que les sept figures de Saturne, Jupiter, Mars, Apollon, Vénus avec l'Amour,

peintre, qui venait d'achever, pour le Musée européen, son admirable copie du Mantegna de Vérone (aujourd'hui à l'École des Beaux-Arts), et qui avait bien voulu nous accompagner à la villa Masère, bien qu'il l'eût déjà visitée une première fois. Cette villa, après avoir passé de la famille Barbaro dans celle du doge Lodovico Manin, qui fut, en 1789, le dernier doge de Venise, appartient maintenant à un grand industriel, M. Giacomelli, qui en fait les honneurs avec cette aimable simplicité qui est le caractère de la politesse italienne.

Mercure et Diane. Toutes ces déités, au lieu d'être caractérisées par le choix des formes, le sont tout simplement par leurs attributs. Mercure, le messager de l'Olympe, le gymnaste accompli, n'est pas plus svelte que Mars, et on ne le reconnaît qu'à son caducée et à son pétase. Diane, l'austère Diane, est ornée de bijoux, et ne se distingue de Vénus que par la présence de ses chiens qu'elle caresse; elle est aussi riche de carnation, aussi désirable que la déesse de l'amour. Apollon est un éphèbe



FRESQUE DE VÉRONÈSE AU CHATEAU DE MASÈRE.

(Dessin de M. A. Gilbert.)

charnu que l'on prendrait, s'il ne tenait sa lyre à la main, pour un Ganymède; et Jupiter, accoutré comme un Arabe, passerait, sans son aigle, pour un Mahomet. Les dieux qui n'ont pu trouver place dans son Olympe : Neptune, Vulcain, Cybèle et Junon, Véronèse les a peints séparément aux quatre angles de la voussure, en des cadres ayant la forme de pendentifs.

Mais que de licences il a prises! avec quel sans gêne il a vêtu sa Junon d'une belle robe de brocart à bouffants crevés, et lui a mis des

perles dans les cheveux! Avec quelle liberté il suppose que les bijoutiers de l'Olympe ont fabriqué pour Cybèle des pendants d'oreilles et des bracelets rehaussés de pierres précieuses! N'est-il pas évident que Paolo Caliari, fils d'un tailleur de pierres *(scarpellino)* ou, comme l'on dit à Vérone, d'un *tagliapietre,* n'avait reçu que les premiers rudiments de l'éducation classique, et qu'il ne connut de la mythologie que ce qu'en savent en Italie tous les ouvriers du bâtiment. On parle de son mépris pour le costume, c'est-à-dire pour les convenances locales, les usages, les mœurs, les habitudes et les habits des différentes contrées qui fournissent le plus de sujets à la peinture; on relève ses anachronismes, son croc-en-jambe à l'histoire même élémentaire. Eh bien, je crois, pour mon compte, qu'il a ignoré ces convenances, ou que, sachant qu'elles existaient, il n'a pas pris la peine de s'en instruire. Et ce qui le prouve, c'est la naïveté des réponses qu'il fit aux inquisiteurs vénitiens lors d'un procès qui lui fut intenté par le tribunal du Saint-Office au sujet des *Noces de Cana,* du *Repas chez Lévy* et du *Repas chez Simon*[1].

Offusqués des fautes commises par Véronèse contre les bienséances, les magistrats lui demandent pourquoi il s'est avisé d'introduire dans les festins évangéliques, dans les *Cènes* auxquelles assista Jésus-Christ, des hallebardiers allemands, un bouffon avec un perroquet sur le poing, un valet qui saigne du nez, des nains, des chiens, des serviteurs à moitié ivres et autres inconvenances. Le pauvre peintre, fort troublé par ces questions et encore plus étonné, répond avec candeur que ces bouffons, ces nains, ces hallebardiers étaient là comme des ornements, comme des choses pittoresques; que lorsque les Révérends Pères du couvent des Saints-Jean-et-Paul lui commandaient de mettre à la place d'un chien une Madeleine, il ne comprenait pas que la figure de Madeleine pût faire là aussi bien que celle du chien; mais qu'il consentirait volontiers à tout ce qu'on voudrait pour son honneur et pour l'honneur de son tableau; qu'après tout, il fallait bien passer quelque liberté aux peintres comme aux poètes et aux fous. C'est ce qu'il exprimait ainsi dans son dialecte vénitien : « *Noi pittori si pigliamo licenzia che si pigliano i poetti e i matti.* »

Voilà donc à quoi se réduit toute l'esthétique du bon Véronèse : mettre dans sa peinture tout ce qui doit y faire bien, et ne pas s'inquiéter du reste. Or, pour lui, ce qui *fait bien,* c'est ce qui satisfait les yeux, ce qui

1. Les papiers intéressants de ce procès furent découvertes en 1869, dans les Archives de la république de Venise, par M. Armand Baschet, qui en fit part, cette même année, à la *Gazette des Beaux-Arts.*

les intrigue, ce qui les amuse, ce qui enrichit ou complète le spectacle de la fresque ou du tableau. Ce sont les échos de la couleur, la beauté et la fraîcheur des teintes, la pondération des lignes, la saveur de l'exécution, l'éclat et la richesse des draperies, le luxe des chairs. Là où Michel-Ange eût été grandiose, fier, sublime par le caractère et l'accent des formes, par le geste des figures, par leur attitude, par l'élévation de la pensée et la profondeur du sentiment; là où Raphaël eût mis de l'expression, de la dignité, de la grâce physique et de la noblesse morale, Paul Véronèse ne s'occupe que de flatter les regards. Il a pour toute poésie une imagination brillante et sans frein, une éblouissante palette : cela suffit. Il est un décorateur et il ne se pique pas d'être autre chose.

En revanche, rien ne manque de ce côté à son aimable génie. A ne les considérer même que comme des taches de couleur, ses figures d'hommes et de femmes, ses amours volant parmi les nuages, ses pages en pourpoint, ses faunes nus, ses matrones ou ses déesses en robes chamarrées, ses ciels, ses paysages, ses animaux, ses bouquets de fleurs et de fruits, ses balustrades en perspective, ses colonnes torses en raccourci, ses fausses portes, ses faux bronzes, ses faux marbres, ses camées ou ses imitations de biscuit dans des cartouches aux bizarres enroulements; toutes les parties, j'allais dire toutes les choses dont se compose la décoration, sont distribuées et entendues à merveille pour le ravissement du spectateur. L'esprit n'est pas distrait un instant par ces magnificences toutes de surface; il peut se laisser aller aux rêveries, aux spéculations philosophiques, aux pensers d'amour; rien ne le force à poursuivre de hautes significations dans une peinture dont les beautés enchanteresses sont purement optiques.

Agrandissant la gamme de ses couleurs, Véronèse les monte jusqu'au blanc, les descend jusqu'au noir, et il faut dire que les vrais coloristes sont les seuls qui se permettent ces hardiesses. Les autres n'osent guère s'élever au-dessus du jaune, et leur ton le plus haut est encore un ton attiédi en vue d'une harmonie grave et douce. Mais le maître vénitien, loin de diminuer la puissance des moyens pittoresques, fait ressource de tout. Regardant comme des non-couleurs le blanc et le noir, il s'en sert tantôt pour rafraîchir, pour reposer la vue en apaisant la splendeur du spectacle, tantôt pour définir et même pour exalter ses teintes par le rapprochement du noir, ou les tempérer par la juxtaposition du blanc, car une teinte quelconque perd en énergie colorifique ce qu'elle gagne en lumière. Si, par exemple, le voisinage du noir fait paraître en comparaison le rouge plus lumineux et conséquemment moins rouge, le voi-

sinage du blanc rend le rouge plus intense en le rendant moins clair. Quelquefois le blanc vient produire l'effet d'un réveillon dans les parties obscures, et assaisonner, pour ainsi dire, de gros sel un ensemble de couleurs chaudes, profondes et d'une sourde opulence. Ainsi sont touchés de blanc, mais d'un blanc laiteux sans crudité, sans aigreur, le pelage de l'animal qui accompagne la figure de l'Immortalité dans le plafond de l'Olympe, les perles de Diane et les manches de sa tunique ouverte, la barbe du vieux Saturne, les ailes du caducée de Mercure, le coquillage qu'un Amour porte à Neptune comme un trésor trouvé dans son empire, et vingt autres morceaux de la décoration, particulièrement dans les soffites, dont quelques parties sont toujours moins éclairées que d'autres, et demeurant parfois enveloppées d'ombres, ont besoin d'être égayées par un vif rappel de clair.

C'est en vérité une bonne fortune pour les amateurs de tous les pays, urtout pour les amateurs français qui, relativement, voyagent peu, que d'avoir à leur disposition les belles photographies faites par M. Naja, de Venise, d'après les peintures de la villa Masère. Elles sont vivantes, ces photographies, et parlantes. La couleur du maître, bien que sous-entendue, se laisse deviner, se fait comprendre. Il arrive même que les tons de chair ayant beaucoup bruni dans l'image photographique, par le fait du jaune qui tend à s'y obscurcir, les oppositions deviennent plus tranchées, et le jeu des couleurs réduites en clair-obscur est par cela même plus amusant pour l'œil. Tout le spectacle a plus de ressort que n'en aurait une estampe fidèle, c'est-à-dire reproduisant avec justesse toutes les valeurs de la peinture.

Aujourd'hui, par une application ingénieuse de la loi des complémentaires, l'on parvient à neutraliser les altérations que subissent dans l'objectif certaines couleurs qui ne sont point photogéniques ou bien qui le sont trop. Le jaune, par exemple, ne produit pas assez de lumière et il noircit, à l'inverse du bleu, qui en produit trop et qui blanchit. Mais comme l'on sait que le jaune est détruit dans sa couleur par son mélange avec le violet, on a imaginé de le réduire à un ton neutre en interposant entre la couleur jaune et l'instrument un verre violet découpé selon la forme de l'objet teinté en jaune. De même, le bleu étant détruit par son mélange avec l'orangé, on évite l'altération qu'il subirait en blanchissant, en pâlissant, au moyen d'un verre orangé, découpé de la même façon et interposé entre la teinte bleue et l'objectif. De la sorte, on obtient une photographie qui se rapproche d'une gravure sans tailles et qui ressemble, soit à une savoureuse aquatinte, soit à une estampe en

manière noire, grattée au plus vif dans ses clairs. Mais, telles que nous les avons sous les yeux, les photographies de M. Naja sont d'un prix inestimable, eu égard à la difficulté que présente un voyage dans tout pays non desservi directement par une voie de fer, et au temps qu'il y faut dépenser.

Ce qu'il y a aussi de bien précieux dans les clichés photographiques,



VULCAIN, FRESQUE DE VÉRONÈSE AU CHATEAU DE MASÈRE.

(Dessin de M. A. Gilbert.)

d'après les œuvres des maîtres, c'est qu'on y trouve une intimité, une vérité et, sous certains rapports, une identité, qui font paraître, sinon insipide, au moins insuffisante toute interprétation par la gravure. Sans doute le photographe, pas plus que le graveur en taille-douce, ne nous donne ces couleurs éclatantes, vibrantes, caressantes, qui jouent un si grand rôle et même le principal rôle dans l'œuvre de Paul Véronèse; mais l'œil de l'instrument photographique est si juste, si pénétrant, si clairvoyant que rien ne lui échappe, et pour ne parler que des peintures de Masère, on retrouve dans les épreuves de Naja d'après ces peintures,

non-seulement le style du peintre, mais son exécution même, ses coups de brosse, ses libres hachures, ses contours repris à la pointe et affirmés, comme nous le disions plus haut, par le clou de la fresque. On est donc en présence de Véronèse lui-même quand on regarde ces étonnantes photographies, on le voit opérer, on le sent qui palpite, qui respire, et c'est là un plaisir de haut goût que ne nous procureront jamais les traductions compassées du burin, ni même les brillantes morsures du graveur à l'eau-forte. Appliquée à reproduire ainsi, dans sa vérité immaculée, le style des maîtres, le caractère de leur dessin et de leur clair-obscur, sinon le charme de leur expression par la couleur, la photographie est une invention admirable, deux fois précieuse; et si tous les peuples doivent s'estimer heureux qu'elle ait été découverte dans notre siècle, nous devons être fiers, nous, qu'un Français l'ait inventée.

Mais pour en revenir au château de Masère, je me demande si toutes les peintures en sont de la main de Véronèse, car il faut convenir qu'il y a des inégalités dans cette vaste décoration. Certains morceaux en sont faibles et même un peu lâchés. Çà et là, on aperçoit des mains pataudes, des pieds lourds dessinés sans soin et touchés sans finesse, des raccourcis peints comme qui dirait *au jugé,* des emmanchements douteux qui seraient choquants dans une grisaille, mais dont le défaut est sauvé par le prestige de la couleur. Il n'est pas impossible que Benedetto Caliari, frère de Paul Véronèse, ait été son aide et même son collaborateur dans cet immense travail où l'on ne compte pas moins de deux cent cinquante figures de grandeur plus que naturelle! On sait, par Ridolfi, que Benedetto vivait continuellement avec son frère [1] et qu'il lui dessinait particulièrement les architectures de ses grands tableaux, *servi al fratello nelle architetture.* Ridolfi ajoute que Benedetto Caliari était un fresquiste habile, *molto pratico,* et comme l'architecture feinte, les niches, les pilastres, les balustrades, les colonnades, vues de bas en haut, les corniches qui montrent le dessous de leurs modillons, occupent une place importante dans la décoration de Masère, et ne peuvent guère avoir été exécutées que par un artiste spécial, rompu à toutes les difficultés de la perspective, on doit supposer que le frère de Véronèse a

1. ... « E percho Benedetto ebbe sempre per fine lo aggradimento della sua casa, visse del continuo unito al fratello, e lontano da ogni ambizione, compiacendosi, che Paolo riportasse la prima lode, honorandolo come maggiore, e per la virtù. » (Ridolfi, *Le maraviglie dell' arte overo le vite degl' illustri pittori veneti e dello stato.* In Venetia, M.DCXLVIII).

pris part à la décoration du château, et dès lors il n'y a rien que de vraisemblable a ce qu'il ait été chargé de quelques groupes de figures qui paraissent, encore une fois, d'une autre main que celle de Véronèse. Je citerai, par exemple, plusieurs des personnages nus qui sont couchés sur les frontons, notamment ceux qui sont au-dessous d'une figure de femme, tenant un serpent ou un aspic — peut-être une Cléopâtre — et certains Amours qui soutiennent des festons sous une figure de l'Abondance.

Ces morceaux ne sont point dans le caractère du maître : ils sont d'un style qui jure avec celui des adorables enfants que l'on voit se jouer avec tant de grâce, fendre l'air, jeter des fleurs ou agiter des banderoles dans le ciel des petits plafonds ovales ou polygones.

Là où Véronèse est bien lui-même, c'est dans les grandes surfaces cintrées que forme la jonction des voûtes avec les murs. On peut dire que le peintre s'y est surpassé. Nous sommes resté longtemps en contemplation devant ces fresques généreuses où abondent le génie pittoresque, la grâce des raccourcis, les mouvements contrastés sans affectation, et les oppositions éclatantes d'un coloris facilement splendide et, dans son intensité, plein de réconciliations et d'harmonie. D'un côté, c'est un groupe de divinités aimables, Cérès, Flore, Pomone qui sont assises, accoudées ou ambulantes sur les nues. Bacchus, couronné de pampres, presse des raisins dans une coupe pour leur offrir la liqueur dont il est le dieu. La morbidesse des nus, le tendre des carnations sont portés à leur comble. Cérès, vue de dos, se retourne vers Bacchus avec toute l'élégance des désinvoltures qu'affectionne le Parmesan. De l'autre côté, c'est encore un groupe de femmes, et celles-ci ne pensent et ne font penser qu'à l'amour. Elles foulent aux pieds les nuages du ciel. L'une d'elles — ce ne peut être que Vénus — s'y est couchée toute nue et elle y développe les ampleurs et les rondeurs d'un corps superbe. La *Nuit* et l'*Aurore* de Michel-Ange ne sont pas plus grandioses, ni d'une musculature plus puissante, ni d'une beauté plus altière; mais les formes qui frémissent dans les marbres du tombeau des Médicis y demeurent austères, chastes, héroïques, tandis que ces mêmes formes, dans la fresque de Véronèse, se sont humanisées et deviennent palpitantes, provoquantes, voluptueuses et d'une sensualité vénitienne. A l'aspect de cette femme dont le corps est si magnifiquement beau, les divinités du ciel paraissent elles-mêmes étonnées ou jalouses. Les Amours lui portent des fleurs, un dieu qui ressemble à Véronèse, se penche vers elle pour lui témoigner son ardente admiration, et il est

impossible au spectateur de ne point partager les sentiments de ce dieu et ceux du peintre.

Étrange caprice ! Immédiatement au-dessous du plafond de l'Olympe, règne tout le long du mur circulaire une galerie en encorbellement, ou pour mieux dire un balcon intérieur, fermé par une balustrade de marbre, vue de bas en haut, *di sotto in sù.* A ce balcon paraissent une matrone encore jeune, vêtue à la mode du XVI[e] siècle, auprès d'elle une vieille nourrice, et plus loin, un joli garçon en pourpoint qui retient par sa laisse un chien prêt à s'élancer, un page qui lit tranquillement, un singe, un griffon, un enfant qui parle à un perroquet. Et ces naïvetés sont peintes, cela va sans dire, avec une habileté prodigieuse, un relief saisissant, une vérité criante. C'est ainsi que l'idéal est coudoyé ici par le réel, et que l'Olympe confine à la villa Masère. Les fortunés maîtres de céans n'ont qu'à sortir de leurs chambres hautes et à se mettre au balcon qui surmonte leur salle de gala pour causer familièrement avec les dieux. Ils n'ont qu'à étendre la main pour toucher la robe de Junon, les épaules de la blonde Vénus, pour faire jouer leurs enfants avec les Amours et leurs épagneuls avec les chiens de Diane.

« Venez, messieurs, dis-je à mes compagnons : quittons cette demeure ; l'admiration a ses fatigues et, pour ma part, j'éprouve comme une ivresse de peinture et j'ai besoin de respirer l'air du dehors. — Eh bien, sortons, me dit le peintre qui visitait Masère avec nous, vous voyez là-bas une porte ouverte par laquelle nous allons, sans rien dire, gagner les jardins. » En ce même moment et par cette même porte entre un patricien de Venise, en toque à plume, collerette et pourpoint, qui revient de la chasse avec ses lévriers. Je m'avance... mais quoi ! Cette porte par où nous allions sortir est une porte feinte, la campagne riante qui nous invitait est une illusion, et le gentilhomme vénitien qui rentre chez lui est un fils de Marc-Antoine Barbaro, représenté en trompe-l'œil !... Heureux Véronèse ! il s'est fait de la peinture un jeu, une *délectation,* comme disait le grave Poussin. Il n'a mis, lui, ni sagesse dans ses fresques, ni Minerve dans ses plafonds. Le soleil, la gaieté, la richesse, l'amour sur la terre, l'amour chez les dieux, voilà ce qu'il aime à peindre, voilà ce que renferme l'écrin de ses couleurs. S'il ouvre l'Évangile, il n'y trouve que des noces et des festins ; s'il consulte la fable, il n'y voit que des Danaé sous la pluie, ou des Europe sur le taureau. Et dans l'histoire même de son pays, la seule, je crois, qu'il connaisse un peu, il ne s'arrête ni aux conspirations, ni aux batailles, ni aux mystérieuses tragédies : Venise est pour lui une république tou-



FRESQUE DE VÉNUS, PAR PAUL VÉRONÈSE, AU CHATEAU DE MASÈRE.

(Dessin de M. A. Gilbert.)

jours riche et prospère, toujours triomphante. Aussi Véronèse est-il le peintre par excellence de la cité qui fut la patrie du plaisir et le berceau de l'opéra. Il est le musicien de la couleur, comme Gabrieli et Monteverde étaient les coloristes de l'instrumentation. On peut le dire enfin, de même que le style de la classique Florence est contenu tout entier dans le dessin de Michel-Ange, de même tout le charme de la romantique Venise est contenu dans le coloris de Paul Véronèse.

CHARLES BLANC.

P. S. — OBSERVATIONS SUR L'ARCHITECTURE DU CHATEAU DE MASÈRE.

C'est dans la description très-sommaire qu'il donne du château de Masère que Palladio parle pour la première fois des volutes angulaires du chapiteau ionique. Il en avait trouvé un exemple, qu'il croyait unique dans le temple de la Fortune virile, à Rome : *Il che non sò d'haver veduto altrove* (ce que je ne sache pas avoir vu autre part). Dans la troisième des planches qu'il a fait graver de ce temple, il indique par un dessin chinographique, c'est-à-dire par un plan horizontal et géométral, la manière de raccorder le chapiteau de la colonne d'angle avec celui des colonnes latérales, lorsque le portique se continue en retour d'équerre. Pour cela, il a tenu les volutes ovales, parce que la volute circulaire aurait eu aux encoignures un développement trop considérable et aurait formé, pour ainsi dire, une excroissance qui aurait blessé l'œil. Son chapiteau angulaire présente donc sur le côté la même face que sur le devant, et les deux coussinets, au lieu d'être parallèles, sont contigus, l'un étant sur le côté qui regarde les colonnes du frontispice, l'autre sur la face postérieure. Cet arrangement est celui que l'on remarque et que nous avons remarqué nous-même dans un temple tout proche du Parthénon d'Athènes, le temple d'Érechthée, que Palladio ne connaissait point, parce que l'Acropole d'Athènes, alors occupée par les Turcs, qui avaient fait du Parthénon une forteresse (une poudrière!!), n'était visitée par personne.

Il faut convenir, au surplus, que cette manière de répéter la face antérieure du chapiteau ionique sur la face latérale, bien que justifiée par la nécessité, a quelque chose de disgracieux et de forcé. Aussi l'architecte du Parthénon, Ictinus, quand il éleva le temple ionique d'Apollon Epicurius à Phigalie, eut-il l'idée de supprimer les coussinets et de donner au chapiteau quatre volutes d'une égale saillie. C'est ce que



FRESQUE DE BACCHUS, PAR PAUL VÉRONÈSE, AU CHATEAU DE MASÈRE.

(Dessin de M. A. Gilbert.)

Michel-Ange fut le premier à faire parmi les modernes, en reprenant ou plutôt en réinventant la combinaison d'Ictinus, car il ne connaissait pas plus les temples du Péloponèse que Palladio n'a connu ceux de l'Attique. Depuis, l'architecte Vicentin Scamozzi attacha son nom à l'innovation de Michel-Ange qui consistait, disons-nous, à mettre des volutes aux quatre angles du chapiteau ionique en prenant pour axes les diagonales du tailloir.

Cependant, comme le mieux est souvent l'ennemi du bien, Ictinus et après lui Michel-Ange, pour éviter un inconvénient, tombèrent dans un autre, qui me semble pire. Ils enlevèrent à l'ordre ionique son caractère féminin et délicat, ce caractère dont la plus vive expression était justement dans le coussinet roulé en spirale et interposé comme un doux oreiller entre le fût de la colonne et l'architrave. Cet oreiller, placé sur la tête de la colonne, est une sorte de métaphore en marbre indiquant l'absence de tout froissement entre le support et la partie supportée, et convient à la demeure d'une divinité aimable, dans laquelle doivent être adoucies les formes sévères de l'ordre dorique et de son rude entablement.

Ces observations, un architecte aussi avisé que Palladio aurait pu et dû les faire; il ne les fit point, et il donna deux faces semblables au chapiteau de ses colonnes ioniques de Masère, alors qu'il aurait pu se passer d'en agir ainsi, puisque ces colonnes étant engagées dans le mur n'avaient point à se raccorder avec des colonnes latérales.

Quoi qu'il en soit, il était naturel que Palladio apportât un soin tout particulier aux plans d'un édifice construit pour Daniele Barbaro, qui a été un des plus savants commentateurs de Vitruve. Il y mit en effet beaucoup d'attention. Connaissant les rapports intimes qui existent entre l'architecture et la musique, il choisit pour ses hauteurs, ses longueurs et ses largeurs des proportions harmoniques.

La distribution intérieure du rez-de-chaussée est celle-ci : une salle à croix, quatre grandes chambres, une relativement petite, deux cabinets, une salle et deux escaliers. A ces pièces il faut ajouter celles, au nombre de six, qui sont bâties derrière les loges en arcades rustiques, lesquelles s'étendent à droite et à gauche de l'avant-corps. L'étage supérieur est divisé de la même manière et comporte le même nombre de pièces, parmi lesquelles quatre chambres carrées pour les amis. La longueur des grandes chambres approche de deux largeurs; elle est de 20 sur 12, ou, si l'on veut, comme 5 est à 3 (ce rapport répond à l'intervalle que les musiciens appellent sixte majeure). La hauteur des grandes chambres est prise avec la moyenne proportionnelle harmonique, ce qui

porte cette hauteur à 15; car les trois nombres 12, 15, 20 sont en proportion harmonique, le premier, 12, étant au troisième, 20, comme la différence de 15 à 12, qui est 3, est à la différence de 15 à 20, qui est 5.

La hauteur de la petite salle qui approche du carré surpasse d'un tiers sa largeur; elle est de 24 sur 18. C'est le rapport de 3 à 4 qui est une consonnance parfaite en musique, celle de la quarte. Ces mesures, au surplus, sont celles que Palladio a cotées lui-même dans ses plans de Masère; mais je dois dire qu'elles ont été légèrement modifiées à l'exécution. Ce qui était marqué 12, par exemple, est exécuté à 11, 7, et toutes les autres mesures ont été augmentées ou diminuées d'une fraction minime. Voici encore quelques observations qui me paraissent intéressantes. Elles ont été faites par un architecte qui a passé sa vie à étudier les ouvrages de Palladio[1] :

« Les voûtes des grandes chambres sont formées d'une portion de cercle qui est presque un troisième de la largeur. La hauteur de l'imposte est la onzième partie de celle de la chambre, en mesurant depuis le plancher jusqu'au sommet; les voûtes des chambres moyennes sont d'un demi-cercle, la hauteur de l'imposte est une dixième partie, l'imposte comprise. Il est à réfléchir que ces différentes impostes n'ont que le peu de saillie qu'il faut pour une façade ornée en bas-relief. La hauteur de la salle est une largeur et demi; sa proportion est comme 2 à 3, ce qui vaut autant qu'une quinte. L'imposte est une corniche architravée dont la hauteur est une des onzièmes parties et demi, depuis le plancher jusqu'au sommet. Sa voûte est un demi-cercle. Les portes intérieures de l'étage supérieur sont hautes de deux largeurs, moins la cinquième partie, et les piédroits ont un cinquième de l'ouverture de ces portes, qui sont ornées de frontons taillés en sculpture. Leur proportion n'est pas toujours égale. .

« La façade dont la proportion est de 3 à 2, c'est-à-dire une quinte, est ornée d'un ordre ionique de quatre colonnes engagées dont le diamètre est de deux pieds sept pouces et demi, et la hauteur est de huit diamètres et demi. Palladio a fourni dans la proportion de la porte principale du bâtiment, qui conduit au premier étage (le rez-de-chaussée), un exemple tout nouveau aux architectes; elle est haute d'une largeur et deux tiers. Les fenêtres, placées au-dessus de l'autre, semblent trop voisines, attendu que les ornements des premières touchent presque à l'ouverture des secondes, ce qui me fait supposer que Palladio n'a pas

1. Octave Bertoldi Scamozzi dans son livre intitulé *les Bâtimens et Desseins d'André Palladio*, ouvrage divisé en 4 volumes avec planches. Vicence, MDCCXCVI.

été le seul architecte de cette maison, et qu'un autre y a aussi mis la main. L'harmonie que l'on remarque constamment dans les distributions extérieures et intérieures de ses autres bâtiments autorise peut-être des doutes que j'ai fondés sur les observations que, depuis tant d'années, je fais sur les ouvrages de ce célèbre architecte.

« Je crois devoir avertir que toute cette maison est bâtie en briques, comme le sont les ornements, c'est à dire les chapiteaux, les statues, les feuillages, les festons et jusqu'aux piédroits des portes et des fenêtres. Peut-être que Palladio a été obligé d'employer la plastique pour suppléer au défaut des pierres de taille. »

CHARLES BLANC.



LE PORTRAIT DE DOM GUÉRANGER

ABBÉ DE SOLESMES

PAR M. GAILLARD



A quelque opinion que l'on appartienne, et malgré que l'on fasse volontiers intervenir les questions de partis dans les questions de personnes, on sera obligé de reconnaître que l'Abbé de Solesmes est une des hautes et curieuses figures de ce temps-ci. Il eût été profondément regrettable qu'un souvenir tangible, et en quelque sorte vivant, de sa personne ne fût pas conservé. Dom Guéranger, comme ses illustres parents Bossuet et Fénelon, devait revivre sous le burin inspiré d'un graveur. Les Pères de Solesmes ont eu l'heureuse pensée de s'adresser au talent jeune, personnel, ardent et passionnément chercheur de M. Gaillard. Ils ne pouvaient mieux choisir, et ils se sont véritablement honorés en choisissant ainsi. L'auteur du *Comte de Chambord*, de *Pie IX*, de l'*Homme à l'œillet* et de la *Tête de cire*, avait seul peut-être les qualités multiples qui lui permissent d'attaquer avec succès cette tête puissante de soldat chrétien, de grand serviteur de l'Église, et de lutter avec toutes les difficultés qu'elle présentait. C'est le résultat de cette âpre lutte de l'artiste que nous soumettons aujourd'hui au jugement de notre public. La *Gazette* s'intéressait d'avance à cette œuvre nouvelle de M. Gaillard; elle n'a rien négligé pour en assurer la primeur à ses lecteurs. Elle a, du reste, été favorisée dans son désir par les Pères de Solesmes, auxquels elle s'empresse d'adresser ses plus chaleureux remercîments.

Nous nous permettrons de dire quelques mots, — trop brefs, à notre

gré, — et de la gravure et de l'homme considérable dont elle est destinée à répandre le souvenir.

L'homme, nous l'avons dans ses écrits et dans le témoignage de ceux qui l'ont connu; nous l'avons dans l'éloquente oraison funèbre que prononça l'évêque de Poitiers, peu de mois après sa mort, le 4 mars 1875. Nous le trouvons aussi dans le rôle de premier plan qu'il a tenu au milieu des dernières secousses religieuses. Et l'homme se dédouble de la façon la plus particulière, ou plutôt il apparaît comme la réunion très-rare et très-individuelle de vertus opposées et presque contradictoires. Il y a l'homme des écrits théologiques et critiques des *Institutions liturgiques* et de l'*Essai sur le naturalisme contemporain :* c'est le docteur impeccable, l'athlète au service de la foi, le bénédictin austère et surtout le polémiste redouté, allant sans dévier dans ses convictions, et pour les défendre, ne dédaignant pas de prendre les armes du journaliste. En même temps, il y a l'homme de l'onction exquise, de la tendresse ineffable et douce, plein de mansuétude et de charité dans les relations intimes et journalières, d'esprit égal, point mélancolique, et même relevé de finesse caustique dans la conversation : c'est l'homme qui a su se faire adorer, au moins autant que vénérer, de tous ceux qui l'ont approché; c'est l'écrivain de l'*Année liturgique* et de l'*Histoire de sainte Cécile.*

M. Gaillard s'est arrêté au premier comme étant davantage dans le domaine de l'histoire, comme étant celui qui devait vivre et comme étant celui qui répondait à l'idée la plus généralement connue de son caractère; il a préféré l'homme d'énergie à l'homme de tendresse. Quelques amis de l'artiste s'en sont étonnés au premier abord, et ceux qui avaient été les compagnons spirituels du père abbé, les moines de Solesmes, en ont été surpris un instant. Pour notre part, nous n'hésitons pas à dire que M. Gaillard a bien fait. Au point de vue qui nous touche avant tout, il est certain que sa gravure y a gagné en force et en synthèse. Il n'a peut-être pas toujours pensé ainsi, car il a fait à Solesmes, du vivant même de Dom Guéranger, un dessin à la mine de plomb, très-creusé, très-vivant, qui tendait à une interprétation un peu opposée. C'est d'ailleurs une des caractéristiques les plus honorables du talent de M. Gaillard que cette recherche hésitante du premier travail. Il pousse même cette recherche dans les plus petits détails. Nous nous souvenons d'un premier état de sa planche où le fond, sombre, était d'un travail calme, uniforme, à la façon des fonds de Nanteuil ; nous en avons vu un autre qui était clair et presque blanc. Il s'est fixé à un fond intermédiaire, plus vibrant et de qualité plus expressive;

c'est celui de l'état que nous publions. Là encore, il nous semble avoir vu juste. Il donne au visage toute sa valeur et contribue à l'effet.

Le visage est la partie essentielle dans toutes les planches de M. Gaillard. Ici il a pris une importance extrême. Dans son rapport de dimension avec le champ de gravure, il est même plus grand que d'habitude, comme pour marquer que chez le moine la partie agissante est le cerveau. Il avait, en outre, affaire à un modèle dont la construction était remarquablement puissante.

Il l'a pris tel qu'il l'a connu, c'est-à-dire à la fin de sa carrière et marqué par le poids des années et les fatigues de l'âme : Dom Guéranger est mort dans les derniers mois de 1874, à l'âge de soixante-dix ans. A ce moment, chez un penseur austère tel que lui, les traits prennent leur accent suprême ; le flambeau de la vie sur le point de s'éteindre semble y jeter des lueurs plus vives.

Tous ceux qui ont vu l'Abbé de Solesmes se plaisent à rappeler l'intensité de vie et d'expression qui animait précisément tout son visage. L'œil avait un éclat extraordinaire auquel nul ne savait résister, soit qu'il exprimât la plus suave bonté ou l'autorité la plus impérieuse. Tel nous le montre bien la gravure, vivant et prêt à parler. Les plus indifférents seront même frappés du caractère de vie que l'artiste a su conserver à toute la figure. C'est dans ce sens qu'excelle le talent de M. Gaillard. Personne ne possède au même degré ce don, qui tient à un développement extrême du sentiment d'observation. On a bien souvent remarqué que M. Gaillard se rapprochait par certains côtés des grands artistes du xve siècle, maîtres si profonds dans l'art de rendre la figure humaine. Cela est vrai, et sa gravure a parfois l'aspect d'une délicate et solide peinture. Quant à sa peinture elle a pris dès l'origine pour modèle l'art de cette époque. Mais, ajoutons bien vite, ceci n'exclut pas un style très-moderne et très-individuel, qui est le sien et rien que le sien.

De tous les portraits gravés par M. Gaillard celui de Dom Guéranger est, à notre avis, celui où sa manière propre est le mieux accusée. Une certaine facture martelée, sous laquelle vibre, comme une sorte de maquette, l'esquisse à l'eau-forte pure, — facture que nous avons vu poindre dans le *Comte de Chambord*, s'affirmer peu à peu dans le *Pie IX*, dans le *Crépuscule* et dans tous les dessins, si étonnants, qui illustrent le *Michel-Ange sculpteur*, — prend ici tout son développement. Elle peut ne pas plaire, mais on ne saurait lui refuser d'aller plus loin qu'aucune autre dans le rendu du modelé ; il s'agit seulement de n'y point chercher ce que l'on est habitué à trouver dans certains travaux proprets et académiques.

Regardez cette tête qui émerge en pleine lumière du froc sombre du moine. Combien, en ce qui nous touche particulièrement, n'est-elle pas intéressante à étudier! Quelle curieuse œuvre d'art expressif! Regardez ce front, que rehausse l'éclat velouté de la petite calotte noire et qu'encadre comme un duvet de cygne les mèches de cheveux blancs; suivez-en avec attention les mille inflexions. Ne paraît-il pas que le graveur y ait porté le coup d'œil attentif d'un phrénologue? Quelle structure intérieure prodigieusement fière et délicate! Les tempes surtout sont inouïes. Regardez ce nez frémissant, irrégulier, spirituel, avec sa narine droite plus relevée que la gauche, ces joues fortes et vastes, ce menton taillé dans le marbre, et cette bouche mince, à demi railleuse, dont le sourire étrange semble un carquois chargé de traits acérés. Cette bouche est terrible; elle nous rappelle celle du portrait d'homme d'Antonello de Messine, qui est au Louvre, ou celle de Dürer dans son portrait de la Pinacothèque de Munich. Quant aux yeux, ils sont inoubliables; c'est la lumière de l'œuvre. Ils sont embrasés de vie et d'intelligence; ils brillent comme des diamants. On remarquera la façon imprévue dont la pupille est dessinée. Elle a des stries rayonnantes et se dilate comme l'œil du fauve. Nous ne connaissons pas en gravure un œil de cette force et de cette étrangeté; c'est le regard qui poursuit et s'incruste. S'il y a exagération sur la nature, elle serait trop visible pour ne pas être voulue.

Ces yeux, ce front, ce nez et cette bouche, qui étaient des dominantes dans l'Abbé de Solesmes, sont aussi des dominantes dans la gravure et la mettent au rang des œuvres qui durent. Si le nom de Dom Guéranger est indissolublement lié à celui de Solesmes, si même il ne fait qu'un avec l'antique abbaye qu'il a restaurée et fait revivre en même temps qu'il restaurait et faisait revivre l'ordre de Saint-Benoît en France, celui de M. Gaillard entrera avec Dom Guéranger dans son patrimoine d'art, à côté de tous les nobles trésors qui sont l'ornement de son église, à côté de ses belles stalles du XVIe siècle et de ses merveilleuses chapelles que la Renaissance a remplies d'un monde de statues. Rien en ce genre d'aussi important ne s'est conservé sur notre sol. Les sculptures de Solesmes méritent que la *Gazette* s'en occupe un jour; nous retrouverons alors avec elles la grande figure de Dom Guéranger.

LOUIS GONSE.





Dessiné et Gravé par GAILLARD

DOM PROSPER GUERANGER

ABBÉ DE SOLESMES

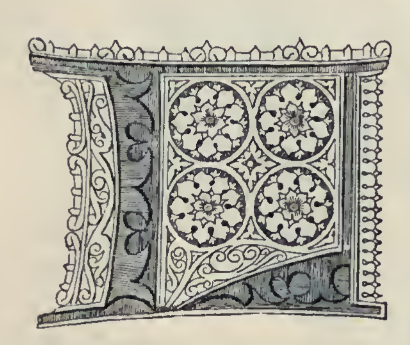
... Arts

Imp Ch Chardon aîné

EXPOSITION UNIVERSELLE

LES ÉCOLES ÉTRANGÈRES DE PEINTURE[1]

ALLEMAGNE (SUITE).



L'HISTOIRE de l'art dans l'Allemagne du Sud, depuis vingt ans, n'est autre que l'histoire de l'école de Piloty, disait, dans un livre récent, un critique allemand distingué, M. de Leixner.

Donc, après avoir parlé de M. Piloty, on doit s'occuper de ces coloristes du Sud qui sont ses élèves ou qui ont vécu dans l'atmosphère qu'il a créée à Munich, et au nombre desquels j'avais oublié de mettre M. Boecklin et M. Matejko.

M. Auguste Kaulbach procède des Hollandais; il a des tons très-distingués, la facture habile, solide et légère. Il aime à habiller ses personnages de costumes anciens; c'est ainsi qu'il a fait de Mme Gédon et de son fils une reine et un jeune prince qui semblent avoir souffert de quelque malheur. On verra prochainement le remarquable dessin que nous en a envoyé l'artiste et qu'on grave en ce moment. Son très-joli tableau intitulé *Rêveries* représente une jeune femme de Terburg jouant du luth. Le peintre a un sentiment d'élégance, de charme et beaucoup de goût. Il se plaît à représenter les femmes. Je serais curieux de savoir quel effet produirait sur son gracieux talent l'essai de les habiller de leurs bourgeoises robes modernes, et s'il se tirerait alors aussi bien du *féminin*.

M. Zügel est un homme de beaucoup de talent, à la peinture très-vive, très-fine, très-spirituelle, de lumières un peu égales et dispersées cependant, mais à notes chantantes, joyeuses, tendrement fraîches et

1. Voir *Gazette des Beaux-arts*, 2e période, t. XVIII, p. 50.

vibrantes, un tempérament non sans analogie avec celui de quelques aquarellistes anglais, et imbibé d'on ne sait quoi d'Isabey. Il y a un peintre dans ces petites toiles de bergers et d'animaux.

Les *Enchères*, de M. Hugo Kauffmann, plus amorties, sont aussi d'un homme spirituel, fin, mais qui aurait besoin de réveiller par une vivacité de tons plus mordante les petits personnages qu'il a si bien mis dans leur mouvement.

De beaux verts foncés, une singularité d'aspect intéressante, un ressouvenir peut-être archaïque distinguent le paysage de M. de Schennis, un jeune peintre qui me paraît très-hardi et qui ne ressemblera pas à tout le monde (voir le dessin dans notre premier article).

Les *Routiers*, de M. le professeur Guillaume Dietz, sont de vigoureuse tonalité, brune soutenue de noir, de touche saillante, spirituelle, d'enveloppe fine. Les petits personnages du fond, dans *Son Excellence en voyage*, sont fort jolis. Ses tableaux pourraient être signés par un Belge ou un Français. M. Brandt, qui, l'année dernière, au Salon, nous rappelait Pettenkoffen, se rattache à Fromentin par ses *Cosaques de l'Ukraine* chevauchant dans la steppe verte, dont le ton prend aussi la qualité ferme, mate, appuyée, qui indique des fréquentations avec la peinture de Belgique. On n'y trouve pas les sonorités mélodieuses qu'a eues Fromentin, et les valeurs de lumière s'y dispersent de façon trop égale, mais M. Brandt possède un sens de peintre lui aussi.

Il est curieux de voir comment chez beaucoup de ces artistes l'analogie se fait avec les nôtres et avec ceux de Bruxelles. Le *Souvenir* de M. Keller rentre dans la même série, et tout le fond de son appartement est d'une pâte bien maniée, d'une tonalité forte. La figure de femme qui occupe cet intérieur est un peu hésitante. Il a été l'élève de M. Ramberg, dont on peut voir, non loin du sien, un tableau qui à son tour est un *souvenir* de l'art hollandais, mais un souvenir un peu refroidi, bien que dans une harmonie grise et délicate.

Les Allemands n'ont pas comme nous un seul grand foyer d'art, un seul monde artistique; ils ont des centres divisés et amoindris : Munich, Berlin, Dusseldorf, Weimar et Carlsruhe; mais c'est surtout dans les trois premières villes qu'un esprit de rivalité porte les artistes à chercher des routes différentes, ou à se répliquer sur le même terrain.

La réponse coloriste de Berlin à Munich, nous la trouverons dans l'intérieur que M. Gussow intitule avec raison *Nature morte*, un tableau fort coloré et fort bien coloré, d'une belle harmonie chaude et vigoureuse, largement traité dans sa petitesse, et avec le sentiment de la justesse et de l'intensité du ton. Les mêmes qualités se retrouvent sur sa

toile *Dans l'atelier*. Son portrait de *Dame*, en revanche, est ce que nous appelons en France de la peinture vulgaire.

M. Conrad Becker représente aussi certaines tendances coloristes de



FIGURE DE LA « FONDERIE » DE M. MENZEL.

(Dessin de l'artiste.)

Berlin, mais déjà considérées là-bas comme arriérées et fausses, tandis que M. Gussow est à la tête du groupe de l'avenir. Chez M. Becker s'aperçoit un mélange de Couture et de Cabanel, curieux au point de vue des influences étrangères, mais sans intérêt, en effet, comme expression personnelle.

La réponse de Dusseldorf à Munich sera donnée par M. de Bochmann, avec son *Village esthonien* et sa toile intitulée *Devant l'église*, où s'étend une remarquable note brune et grise, d'un grand charme, calme, plein d'ensemble, portant avec elle une forte impression, une vraie note de peintre. Par certains côtés, M. de Bochmann rappelle Pettenkoffen, mais de façon plus aisée, plus sûre, plus forte. C'est un homme qui fera parler de lui. De Dusseldorf également vient le *Baptême de l'enfant posthume* de M. Carl Hoff, toile très-agréable où l'on croirait voir les colorations de M. Knaus manœuvrées d'une brosse plus large, portées à plus d'accent, et restant sous l'abri d'un goût gracieux et joli. M. Hoff a beaucoup de réputation et exerce une certaine action parmi le jeune Dusseldorf.

A la même ville appartient cet artiste grandement intéressant à qui l'on doit le *Crucifiement* et la *Cène :* M. Gebhard. Par ces deux tableaux, il semble jeter un pont entre l'ancienne école moyen-âge des Veit et des Bendemann et la nouvelle école tout imbibée de l'art hollandais. M. Gebhard est peut-être le plus Allemand de tous les peintres que nous voyons au Champ de Mars. Il est cependant né en Russie, dans la province frontière de Livonie, je crois, comme M. de Bochmann, parmi cette population semi-germaine, semi-slave, où les tempéraments artistiques ne semblent pas rares. M. Gebhard est élève de Carl Sohn, à qui reviendra l'honneur d'avoir imprimé un mouvement particulier à travers les variations de l'école de Dusseldorf.

Je laisse de côté le *Crucifiement*, œuvre froide, pour ne m'intéresser qu'à la *Cène*. Nous sommes ici en face d'un sentiment caractéristique, d'un élan protestant, car le lieu où se passe le festin chrétien est un temple protestant, son revêtement en boiseries ne laisse point de doute. Un esprit tout nouveau pour nous rayonne dans cette toile, extrêmement remarquable.

Sous sa douce enveloppe de rousseur amortie, elle sent le Rembrandt assoupi où le peintre verse avec précaution une dose légère de vénitien.

Tranquillement assis, presque sans gestes, douloureusement et passionnément attentifs aux paroles du jeune maître à la face pâle et lumineuse qui fait un cours, se tiennent des professeurs et des étudiants allemands à têtes intelligentes. Judas, en vêtement véronésien, s'en va sans bruit. Sa figure exprime bien une sinistre méchanceté. J'ai rarement vu un artiste trouver des poses aussi naïves, aussi simples, et rarement senti une pareille saveur d'harmonie, de sentiment, une pareille exhalaison intellectuelle s'élever d'un tableau. Des choses mortes pour nous depuis longtemps sont révivifiées par ce nouvel esprit chrétien descendu dans la peinture.

Des qualités de même genre se retrouvent avec moins d'ampleur, et dans le sens pittoresque pur plus encore que dans le sens intime, chez M. de Hagn, qui a peint des prêtres travaillant à la *Bibliothèque du Vatican*. M. de Hagn est pourtant de l'école de Munich.

Le docteur allemand reparaît encore dans la *Fille de Jaïrus*, de M. Gabriel Max, et s'assoit, triste, simple d'attitude, au chevet de l'enfant qui n'est plus. Ce tableau est de couleur fade et désagréable, d'exécution plate, mais on y retrouve de ce même sentiment recueilli qui émeut avec douceur. La mouche sur le bras de l'enfant, qu'on a tant reprochée à M. Max, ne me déplaît pas. Il y a là une sorte d'intention énigmatique sur la vie ou la mort, et un trait de réalité mesquine mais poignante qui, si on l'ôtait, selon le vœu des critiques qui raisonnent trop sagement, refroidirait le sujet. La critique allemande aurait voulu qu'on envoyât au Champ de Mars une autre œuvre de M. Max plutôt que celle-là. Je ne suis pas de cet avis, et trouve que son tableau ne le déshonore point. Je le préfère à celui qu'il a dans la salle de l'Autriche, et où la peinture malheureusement n'égale pas l'idée, qui est bien délicate et attendrissante.

J'ai cité des portraitistes. Il en est de fort connus encore : M. Schrader, M. Gustave Richter, élève de Cogniet, et M. Graef qui lui ressemble. M. Richter s'est donné le plaisir de se peindre avec un de ses enfants sur une toile, et de peindre sur une seconde toile sa femme qui est une fille de Meyerbeer, et qui tient un autre enfant dans ses bras. Les figures de M. Richter ont de la douceur, assez d'ampleur, et cependant un caractère ordinaire et peu d'accent. Ces peintres ne sont pas uniquement portraitistes, mais l'exposition ne montre, de leur main, que des portraits.

Comme l'exposition germanique a été organisée par une commission qui s'est guidée d'une part sur l'espace dont elle pouvait disposer et de l'autre sur le goût moyen du public, et qui a pris dans les diverses collections les œuvres qu'elle jugeait représenter ce goût moyen et fournir un exemple du talent des principales célébrités ou notoriétés artistiques, le Champ de Mars, ai-je déjà dit, ne voit pas les diverses branches ou écoles de l'art allemand dans leurs proportions relatives.

L'on pourrait croire, par exemple, que la peinture d'histoire, dont les générations précédentes furent excédées, chaque artiste s'étant mis dans la robe d'un docteur en philosophie et en droit comparé, déserte l'art allemand et se confine, indignée mais inerte, au fond de quelques ateliers renfrognés.

Le nu semblerait aussi devenu fort rare, en dehors de la peinture

monumentale. Si l'on s'en rapporte à l'histoire de M. Cornizélius, il arriverait même aux peintres de se raviser et de rhabiller leurs figures nues. Lorsque M. Cornizélius peignit sainte Élisabeth flagellée par son confesseur, elle était nue jusqu'à la ceinture; le confesseur frappait à tour de bras. Des scrupules de convenance religieuse furent invoqués. Le confesseur frappe toujours à tour de bras, mais la sainte ne montre plus que le haut de ses épaules.

Une *Callisto*, assez douce, un peu molle, de M. Schauss, et les *Disciples de Platon*, sur fond d'or, de M. Knillé, forment l'apport du nu allemand. Le *Luther* de M. Thumann et le *Saint Paul* de M. Baur complètent le lot de la peinture historique. M. Thumann, M. Schauss, M. Cornizélius appartiennent au vieux jeu; M. Knillé et M. Baur entrent dans le concert international de l'art. Les *Disciples de Platon*, bien dessinés, savamment composés, pourraient venir d'un pinceau sérieux de notre École des Beaux-Arts. Ils forment une importante composition destinée à orner la bibliothèque de l'Université à Berlin. Nous en publierons le dessin en fac-simile hors texte. Quant au *Saint Paul*, on pourrait le mettre dans la barque qui porte M. Laurens et son heureuse fortune.

Les assimilations seraient nombreuses, en effet, si on voulait les suivre une à une. Les scènes d'Orient de MM. Gentz et Seel semblent sortir des ateliers de M. Bonnat ou de M. Guillaumet. La *Banque populaire en faillite* de M. Bokelmann touche d'assez près au *Saint Philippe du Roule* de M. Béraud. La chasse de M. Gierymski fait penser aux cavaliers de M. Goubie. Dans un *Incendie au village* de M. Nikutowski, telle figurinette porte une estampille pareille à celle de M. Vibert. M. Riefstahl, avec ses confréries à Rome, ne s'écarte pas de M. Sautai ou de M. Edmond Lebel. M. de Werner se rapproche beaucoup de M. Firmin Girard. Nous retrouverions chez nous, ou en Belgique, la *Femme au chat* de M. Wünnenberg, la *Femme à l'enfant* de M. Amberg, l'*Intérieur* de M. Keller, et jusqu'à vingt autres.

De même que chez nous, on a là-bas du succès en peignant des tableaux comiques contre les moines, ainsi que font MM. Meisel, Grützner, Michaël. D'autres, tels que M. Loefftz ou M. Hagn, voient, au contraire, les cléricaux d'un œil bienveillant.

Les moutons de M. Brendel depuis longtemps fraternisent avec ceux de M. Jacque. Les chevaux et les chiens de M. Steffeck, animalier célèbre à Berlin, se rapprocheraient, au contraire, de ceux de M. Landseer.

Les Allemands ont le paysage un peu ennuyé, triste, menu, avec des notes serrées mais contraintes. Le grand souffle ou le charme tendre de la nature ne circulent point facilement dans leurs tableaux. Mais on



PAYSANS POLITIQUANT, PAR M. LEIBL.

(Dessin de l'artiste.)

s'aperçoit qu'elle commence à les ébranler, et qu'avec leurs facultés de sérieuse contemplation, ils finiront par se sentir à leur aise auprès d'elle, et la traiteront avec cette familiarité caressante, enivrée, avec cet amour attentif à toutes ses parures, à tous ses aspects, à tous ses caractères, qui a valu à la France sa belle école de paysagistes.

M. Kröner, qui a commencé par être teinturier dans sa jeunesse, sera certainement un des Christophe Colomb du paysage en Allemagne. Ses sangliers dans la neige, ses cerfs dans les bois ou sur les montagnes témoignent d'un art libre, d'une sensation vive, d'une coloration animée.

La place qui m'est mesurée au cordeau ne me permet que de citer des noms : M. Lier et son élève M. Baïsch, qui ont le sens des clartés du ciel; M. Schleich, qui est mort et qui était très-fin; M. Dücker, M. Oeder, délicat; M. Münthe, M. Bracht, M. Gleichen-Russmann, M. Irmer, qui tous sont en marche vers un sentiment juste, vrai, mais à qui il faudrait plus d'élan, de hardiesse, d'émotion personnelle. Dans le vieux style romantique, MM. Achenbach et M. Neubert luttent encore énergiquement, et comme les idées sont différentes entre nous et la critique allemande, on les appelle là-bas des réalistes, c'est-à-dire qu'ils ont représenté une étape de vérité relativement au paysage dit idéaliste.

Les paysagistes de l'empire d'Allemagne feront bien de regarder attentivement ce qui se passe au fond de l'atelier autrichien de M. Albert Zimmermann. Là, de même qu'à Munich sous l'impulsion de M. Piloty, paraissent s'enfanter des coloristes, des hommes d'accent individuel, hardi, tels que MM. Jettel, Schindler, Ribarz, trop tourmentés peut-être de recherches et de désirs nouveaux.

Comme une clôture d'enceinte qui envelopperait le cercle de l'art allemand, vient enfin la fameuse série *nationale* des peintres de la vie paysanne, de la petite vie.

Ici je crois remarquer qu'un sens très-intime, qu'une impression bien pénétrante de l'intérieur tient les artistes; et je veux parler surtout de la nature morte, des meubles, de la physionomie de la chambre, du lit, du poêle, des carreaux ou du plancher, de la table, de la fenêtre, de la porte. Les peintres d'outre-Rhin ont le *daheim*, l'*at home*, très-prononcé ce me semble. Aussi tous les *fonds* de ces tableaux de MM. Hildebrand, Schloesser, Jordan, Defregger, Fagerlin, Gunther, etc., sont-ils plus séduisants que leurs personnages, en général d'exécution un peu commune dans son agrément ou sa sentimentalité.

L'enfant joue un grand rôle dans la sensibilité allemande. Le veuf ou la veuve restés avec un enfant nouveau-né, les parents au chevet de l'enfant malade, le contraste de la naissance et de la mort, de l'enfance et



de la vieillesse, les fêtes des enfants, leurs exercices, leurs jeux, leurs prières révèlent ce cœur paternel qui bat dans la poitrine germanique, de même que l'image répétée de la veuve et du veuf révèle l'affection dans le mariage. L'effet vulgairement pittoresque qui se tire des costumes et des mobiliers de paysans prend sa part dans l'ensemble.

Il faut remarquer ici que les peintres tyroliens, ou qui aiment le Tyrol, ont un bien meilleur sens de la peinture que les autres. Ils sont, il est vrai, de l'école Piloty, et c'est dans la salle autrichienne qu'on les voit. Là se distinguent MM. Gabl, Kurzbauer et M. Defregger, dont les toiles en Autriche me paraissent préférables à ses toiles en Allemagne.

De M. Meyerheim, dont on se rappelle entre autres le joli tableau intitulé le *Bouquiniste* qui parut à notre Salon de 1870, on a exposé une *Baraque de foire* très-amusante, très-colorée et très-observée.

La *Leçon de gymnastique* de M. Piltz, inspirée évidemment des œuvres de M. Knaus, ne manque point d'esprit et de naturel, quoique les enfants soient trop pareils et aient tous le défaut de loucher.

La figure d'artiste qui doit enfin couronner tout ce groupe est celle de M. Knaus. Il a été l'un des favoris du public français. Il a donné, ou à peu près, à Dusseldorf, depuis trente ans au moins, le signal de l'affranchissement à la peinture qui voulait être coloriste et qui voulait se rafraîchir à la source naturelle de la réalité.

Les *Funérailles*, qu'il a envoyées au Champ de Mars, sont un charmant tableau, un des meilleurs qu'il ait jamais faits. Cette bande d'enfants qui chantent les psaumes sous la direction d'un vieux maître, à demi insouciants et battant des pieds sur le sol pour se réchauffer par un temps glacial; le cercueil que les porteurs, en costume noir spécial, amènent par le petit escalier; l'étroite cour de la maison, le drap noir sur le brancard, le tout petit enfant ébahi, la neige sur les toits, tout vient d'une nature d'artiste rare où la simplicité, la naïveté, l'esprit, l'observation, la tendresse, s'unissent doucement et gracieusement. La *Fête d'enfants* de M. Knaus est pleine d'épisodes charmants. Son *Conseil de paysans* montre *plus de peinture* qu'il ne s'inquiète d'en avoir ordinairement, et les physionomies y prennent un caractère plus affermi et plus développé que partout ailleurs. Ses jeunes et vieux juifs sont d'allure extrêmement gaie et railleuse. Cette exposition nous donne et l'ancien Knaus et un nouveau Knaus qui veut pousser le modelé, appuyer davantage sur les détails. Je préfère l'ancien, parce que la naïveté de l'exécution, son abandon s'accorde mieux avec la grâce naïve ou la vivacité aimable et spirituelle des sujets, si souvent incomparables chez lui.

Le dessin du maître, que nous publions avec cet article, représente

son tableau *Une bonne affaire*, où l'un de ces petits juifs rit de tout son cœur. Ce dessin est fort joli. Je ferai remarquer à ce propos que le public allemand a une passion très-vive pour les figures rieuses. Je profite aussi de l'occasion pour dire que le dessin de M. Leibl appartient à M. Adolphe Ackermann, à Munich, et que son tableau les *Paysans politiquant* appartient à M. Stewart, le célèbre amateur.

En résumé, quelques artistes supérieurs, nombre d'hommes de talent, voilà ce que nous voyons en Allemagne. Quelques attaches avec les écoles d'il y a trente ans, un mouvement encore hésitant dans le paysage, des tendances marquées à entrer dans le courant commun d'art et de goût qui enveloppe toute l'Europe, de même que s'y étend un égal niveau de civilisation, de même que les vêtements, les chemins de fer, les industries, les institutions, les idées y tendent à une commune allure; une école enfin, plus calme que la nôtre, et qui, si nous la voyions tout entière, correspondrait en beaucoup de points à la nôtre, voilà ce que nous montre l'art allemand. La leçon qu'on en tire est que les grands peuples modernes ne peuvent guère plus prétendre à se surpasser l'un l'autre dans le *Kultürkampf*.

SUÈDE. — NORVÉGE. — DANEMARK. — RUSSIE.

Dans ces régions du Nord, nous nous trouvons en face des phénomènes de la nature. La peinture y est tant soit peu météorologique. Des montagnes rouges, des cascades vertes, des rochers bleus, des soleils noirs, en un mot toutes sortes de dérangements, de renversements et de bouleversements des choses y constituent un genre antipictural, antiharmonieux, qui trouble beaucoup les yeux et l'esprit, quoiqu'il puisse enrichir de faits curieux un traité d'optique. Les phénomènes physiques et géologiques ne sont pas propices à l'art, et, au lieu de vouloir étonner et humilier les peintres des pays méridionaux par l'étalage de ces phénomènes dont nous sommes heureusement privés, il vaudrait mieux faire comme certains bons peintres suédois et norvégiens : venir en France ou en Allemagne, et y étudier une lumière moins tourmentée dont les accents pleins et larges sont faits pour le pinceau. Au moins, les peintres danois prouvent-ils qu'ils sont une race sage, par leur goût pour les douceurs du printemps et leur plaisir à chanter sa jeune verdure ou les épais et calmes feuillages de l'été.

Il est vraiment curieux de contempler l'art dans ces petits pays : le Danemark, la Suède, la Norvége, la Suisse. Dans les grandes nations, les puissantes ressources d'une nombreuse et riche population, l'excitation



DEVANT L'ÉGLISE, PAR M. DE BOCHMANN.

(Dessin de l'artiste.)

et le frottement prodigieux des esprits lancent la civilisation à grandes enjambées; elle y distance de plus en plus la marche des petits pays. Littérature et art ont, en ceux-ci, ce que nous appelons un *air de province;* les petits peuples sont forcés de graviter autour des grands, de s'appuyer sur eux, de se fondre avec eux, intellectuellement du moins, s'ils veulent se maintenir à leur niveau. Il y a soixante ou quatre-vingts ans, les petits pays soutenaient mieux leur rang dans l'ensemble de l'Europe. Le Danemark, entre autres, au début du siècle, par le peintre Carstens et le sculpteur Thorwaldsen, galvanisait l'Allemagne, alors morcelée et émiettée en petits groupes. Aujourd'hui, malgré de grands efforts, le Danemark reste en arrière. Une excellente notice historique accompagne le catalogue de ce pays et en explique avec modestie le rôle artistique, mais oublie de dire que la guerre avec l'Allemagne a nui aux destinées de l'art en Danemark. Par patriotisme, les Danois ne vont pas dans les écoles allemandes. Par question d'argent ou de tempérament, notre train de vie les éloigne de Paris. Ils vont à Rome, ou bien ils restent chez eux.

La Suède et la Norvége, au contraire, remplissent de leurs élèves les ateliers de Paris et ceux d'Allemagne. Un certain dualisme entre les deux contrées fait que les Suédois préfèrent en général la France, et les Norvégiens l'Allemagne.

La peinture danoise est consciencieuse, détaillée, froide et sèche. D'excellents sentiments intimes n'y demanderaient qu'à rencontrer le sentiment de l'art pour produire des œuvres très-intéressantes. Les Danois auraient besoin de voir, de suivre davantage les agitations, les recherches, les procédés qui fermentent dans les grands pays.

Le vaste tableau de M. Bloch, le *Roi prisonnier*, est certes une œuvre très-estimable. Le prince est affaissé et alangui dans son infortune. Le vieux soldat, son compagnon, est plein d'un respect compatissant. La table, les murs, les accessoires sont bien exécutés. L'œuvre est au-dessus de la moyenne générale de l'Exposition universelle. Mais aucun tempérament particulier d'artiste ne s'y révèle. C'est de la bonne peinture d'homme instruit, intelligent, sensible même et distingué, qui reste sur la lisière de l'art et n'ouvre pas de sentier dans la forêt.

Les paysages de feu Skovgaard ont le même genre de qualités sérieuses un peu négatives, d'effort auquel manque l'étincelle. Dans le tableau de M. Bache, *Après la chasse au sanglier*, il y a par moments plus d'énergie, payée bientôt par des faiblesses. Des intérieurs de paysans ou des salles de château, avec leurs fenêtres par où l'on voit les vertes branches des arbres, sont fréquents. Toujours la lumière y est aigre, le

ton sans finesse, sans délicatesse ou sans vivacité. Je citerai comme les meilleurs ceux de MM. Exner, Dalsgaard, Helsteld, Jerndorf, puis la *Forge* de M. Kroeyer où il y a de bonnes parties de dessin, et un effet de foyer assez bon.

Dans les paysages, les peintres du Danemark aiment les eaux coulant ou dormant sous les jeunes bois, dont les feuillages criblés de soleil deviennent une voûte d'or verdâtre que reflète la rivière ou l'étang. Quelques marines s'entremêlent avec ces dessous de bois. Les ciels et la lumières y sont faibles, opaques ou métalliques. Parmi ces marines on peut noter le *Coucher de soleil en hiver* de M. Kyhn et les *Pêcheurs norvégiens* de M. Sörensen. Enfin un peintre qui habite Rome, M. Lund, a peint les loisirs de la *Garde suisse au Vatican*, avec une certaine observation spirituelle.

Un esprit très-sain, de l'application, de la simplicité dans le sentiment, ne suffisent donc pas à donner à l'art danois un intérêt fort marqué, mais je crois qu'il est bien près d'engendrer quelque création brillante, et que le moindre frottement avec l'art anglais, allemand ou français amènerait la flamme. On ne fait point de nu en Danemark; on n'en fait pas en Hollande. Ce sont des exceptions caractéristiques.

La Suède possède une école de paysagistes qui s'est formée en France, et qui peint la terre française autant et plus que la terre suédoise. M. Wahlberg est le plus connu parmi nous, et ses œuvres à nos Salons lui ont valu une foule de récompenses. Il a la réputation d'un coloriste. Par un certain ragoût de tons souvent faux et aigres, il a le don de plaire à beaucoup de gens. Il choisit des motifs qui font de l'effet, et qu'il exécute de cette façon qu'on appelle appuyée. En général, les peintres suédois se délectent à opposer des troncs blancs et rouges, des taches jaunes et des taches rousses qui dansent et tressautent tout le long de la toile, en lui donnant un faux air de coloration hardie et originale. Cependant, en ce genre, M. Lindstrom est arrivé à plus de justesse que d'autres, et M. Bergh me paraît aussi plus vrai dans ses tonalités que M. Wahlberg.

M. Torna a abandonné ces systèmes, et il a envoyé un *Paysage d'été* qui vaut beaucoup mieux. Cette peinture a de la simplicité vraie, de l'unité, de la largeur; on y voit la compréhension des aspects plantureux de la saison qu'elle représente. Mais les premiers plans s'y confondent avec ceux qui leur succèdent, et c'est dommage. M. Gegerfeld a deux paysages, dont l'un rappelle un peu M. Clays le Belge, et l'autre Daubigny. C'est un talent déjà très-fait, mais qui a besoin de dégager davantage sa personnalité. Un paysage à la note sincère, claire, grise

ravivée d'un vert fin, a été exposé par M. Lindmann, qui a dû, je le soupçonne, regarder plus d'une fois comment s'y prend M. Damoye, un de nos paysagistes.

L'œuvre qui domine l'exposition suédoise est la *Paysanne de Picardie* que M. Salmson a peinte de tons très-fermes, très-francs. Cet artiste étudie et travaille en France. Nous le connaissions déjà, et d'année en année il avance à grands pas. Si les officiers qui rapportent le corps de Charles XII le long d'un sentier à travers des rochers couverts de neige, étaient d'une exécution moins lourde, ce tableau de M. Cederstrom, où ne manque point un côté dramatique, aurait pu tenir la tête des envois suédois. M. Cederstrom travaille à Munich, comme M. Hellquist dont la *Marguerite* blafarde ne manque point non plus de sentiment. Mais M. Hellquist s'est appliqué surtout dans ce tableau à nous donner un échantillon de tous les bois du Nord, ce qui l'a entraîné à faire aussi de son héroïne une sorte de planche.

En Norvége, quelques paysagistes se rattachent à l'école suédoise, quelques autres sont plus directement français; d'autres encore suivent M. Gude, qui se montre bien éteint dans la salle norvégienne, ou bien M. André Achenbach. La tendance générale de la peinture est allemande; les peintres sont presque tous élèves de Munich ou de Dusseldorf, et plusieurs ont aussi des tableaux dans la galerie de l'Allemagne. L'œuvre principale est l'*Adam et Ève* de M. Heyerdahl qui appartient à l'école de Munich. Ce sont deux figures nues d'après nature, marchant à travers un fond de vapeurs ou d'obscurités brumeuses. Le modelé en est très-suivi, dans les colorations de l'école Piloty, d'un gris jaune relevé de reflets verdâtres; la peinture est assez personnelle, et l'aspect général a quelque chose de sauvage, conçu dans un sentiment de réalité brutal, qui contraste avec le mystère du fond sinistre, menaçant et incertain où s'éloignent les deux exilés. Il y a de la force là dedans.

Un remarquable paysage de neige, de M. Münthe, où le ciel est particulièrement bien traité, ce qui est rare dans les écoles du Nord, un portrait de femme de M. Rüsten, doux, lumineux, expressif dans son vêtement noir, et les joyeusetés antimonacales de M. Lerche, sont la fleur de cette école. Certaines notes curieuses jaillissent çà et là dans le paysage, sans être soutenues par l'exécution. La grande *Forêt de sapins* de M. Müller témoigne d'un travail acharné, mais avec tout son développement ne vaut pas une petite touche fraîche et fine dans une esquisse leste. En somme, sauf par les tendances météorologiques, et sauf dans l'attache spéciale qu'ont les Danois pour les scènes d'intérieur de leur pays, point de peinture danoise, point de peinture suédoise ni norvé-

gienne. Les artistes forts comme MM. Salmson, Heyerdahl, et les bons paysagistes, sont des artistes que la France ou l'Allemagne peuvent naturaliser.

En Russie, il y a une exubérance de défauts, mais une agitation *sous-pittoresque* fort curieuse. Les peintres, comme les papillons qui courent à la chandelle, se leurrent plus volontiers encore aux essais de météorologie et de catoptrique prismatique. Un reste de mysticisme se



LA FÊTE DE JEANNE, PAR M. ISRAELS.

(Croquis de l'artiste.)

joint à cette peinture aux flambeaux. Le monde slave est tantôt apathique, tantôt tourmenté par une nervosité excessive. La peinture reflète ces deux nuances du caractère national : ici terne, engourdie; là tout agitée de crispations. Les Rembrandt de l'Ermitage sont la source où s'abreuvent les jeunes gens, et qu'ils troublent par les coups d'un pinceau pesant ou saccadé. Les artistes les plus forts, là aussi, MM. Siemiradsky, Harlamof, de Bochmann, sortent des ateliers allemands ou français.

On peut dire qu'il n'y avait pas de peinture russe au commencement du siècle. Notre mouvement romantique entraîna enfin le peintre Brülof, et quoiqu'il se ressentît de l'imitation de Delaroche, les Russes le consi-

dèrent comme le fondateur de leur art national. Brülof est mort en 1852. Sa famille était d'origine française. Il a peint entre autres un tableau intitulé les *Derniers Jours de Pompéi,* qui fut exposé à notre Salon de 1834 et qui a été gravé dans les Annales de Landon. Il a décoré de ses peintures une partie de l'Église de Saint-Isaac, à Saint-Pétersbourg. Il n'y a plus de disciples de Brülof, en Russie; le dernier est M. Bronnikof, dont on peut voir au Champ-de-Mars quelques tableaux conçus dans un sentiment mystique, avec une exécution creuse.

L'artiste qui a eu le plus d'influence sur le mouvement de la jeune peinture russe est Fédotof, peintre de genre, d'abord officier dans la garde impériale, et que Brülof guida de ses conseils. Le nouveau paysage fit ses premiers pas avec Chéderine et surtout avec Vorobiof, qui fut le maître de M. Aïvazowsky. Presque tous les paysagistes actuels sont des élèves de ces deux derniers artistes. Nómbre de peintres russes ont étudié aussi à Dusseldorf et à Munich. La plupart ont fréquenté l'atelier de M. Achenbach. M. Siemiradsky est élève de M. Piloty et de M. Makart.

Moscou, Saint-Pétersbourg et Varsovie sont les trois foyers d'études et entretiennent des écoles que couronne l'Académie installée dans la capitale. Une certaine rivalité règne entre les groupes sortis de ces écoles. Moscou passe pour un centre de dessin. La couleur réside dans les deux autres villes. Les Finlandais se tiennent à part et vont étudier en Suède et en Allemagne. Depuis quelques années, un groupe indépendant s'est formé en dehors de l'Académie et organise des expositions de ville en ville. Un riche négociant de Moscou, M. Paul Trétiakof, encourage ce groupe, en achète les tableaux et a formé une galerie qu'il lèguera à sa ville natale et qu'il laisse libéralement visiter par le public.

C'est parmi ces peintres, que pour un moment j'appellerai l'école Trétiakof, peintres des mœurs et des paysages nationaux, que se formera certainement un art russe distingué et important.

Le monde artistique se recrute de tous les côtés. La noblesse lui a donné MM. Klodt, Bogolioubof, Jacoby. M. Kramskoï est le fils d'un cosaque; M. Chichkine le fils d'un paysan. MM. Aïvazowsky et Kouïndji sont des Arméniens nestoriens, de cette race qui domine en Crimée.

On connaît bien, à Paris, le premier de ces deux artistes. Nous l'avons décoré. Ses tableaux ressemblent à ceux de M. Gudin. C'est dans son atelier que beaucoup de ses compatriotes ont appris à employer ces tons agatisés à transparences vitreuses et irisées que, dans les autres pays, on bannit maintenant avec soin de la peinture.

M. Kouïndji est, sans contredit, le plus curieux, le plus intéressant des jeunes peintres de Russie. L'originalité nationale se sent chez lui

plus que chez tous les autres, et, s'il est lourdement étrange dans certaines toiles, il est plus heureux ailleurs ; son *Steppe brûlé par le soleil*, cette habile et expressive modulation de tons jaunes, fins et nets est d'un peintre, et son *Paysage finlandais*, bien que d'une coloration opaque, a des harmonies inattendues qui ne sont point vulgaires. Le *Lointain boisé* du baron Klodt révèle un sentiment délicat et une observation personnelle. Il y a de la vigueur dans la *Forêt neigeuse*, ensan-



LES PAUVRES DE LA PLAGE, PAR M. ISRAELS.

(Croquis de l'artiste.)

glantée par le soleil couchant, de M. Klever, dont se rapproche la forêt rouge de M. Wolkof. Les *Blés* de Mme Junge sont un fort gentil paysage, et le *Pâturage finlandais* de M. Linsholm y répond par sa note calme et juste. M. Chichkine n'est pas très-sensible aux tons fins et distingués, mais il y a une impression du silence et de la tristesse des forêts dans ses toiles, où le terrain se développe nettement. Son ami, M. Kramskoï, qui a peint son portrait, a exprimé avec une coloration sourde, mais avec un accent assez ferme, le type slave dans le *Portrait du comte Tolstoï*, écrivain connu. M. Pérof se rattache à ces deux artistes ; son *Oiseleur* et son *Pêcheur à la ligne*, où les détails sont fort poussés, tirent leur valeur, non du charme pittoresque, mais de leur dessin attentif.

Un peintre mort tout jeune, Janson, élève de Benjamin Vautier, de Dusseldorf, aurait fait la transition entre ces dessinateurs assez froids et des coloristes un peu forcés. Il y a de la vivacité et des tons justes dans ses *Joueurs de cartes.*

M. Maximof, avec son *Devin* qui arrive dans une noce de village, et M. Répine, avec ses *Haleurs de barque,* cherchent le ton chaud, et croient trop au rouge, devenu si banal; mais il y a une certaine accentuation, soit dans le type, soit dans le mouvement de leurs figures. M. Becker est plus rassis et plus assis dans son *Intérieur finlandais,* qui se ressent aussi de l'école allemande. Dans un grand tableau, représentant *Copernic entouré des hommes de son temps,* M. Gerson, qui est Polonais, imite un peu Matejko et rappelle très-directement M. Carl Becker, de Berlin. M. Bogolioubof, qui réussit plus ou moins ses effets lumineux, a donné un aspect assez individuel à sa *Vue de Nijni Novgorod.* J'ai parlé de M. de Bochmann, à propos de l'Allemagne. Il a aussi, dans les salles russes, un très-beau tableau. M. Harlamof est devenu Français : il manie largement de beaux tons, et ses figures s'étalent carrément, d'un relief gras et fort; ce n'est pas en vain qu'il a copié jadis la *Leçon d'anatomie* de Rembrandt à la Haye.

Maintenant s'élève devant nous l'immense tableau de M. Siemiradsky les *Torches vivantes.* D'abord pensionnaire de l'Académie de Saint-Pétersbourg à Rome, l'artiste s'est fixé ensuite dans cette ville. On peut lire distinctement dans sa toile les influences qu'il a subies. On y retrouve les tonalités cuivrées de M. Makart, ses ombres souvent boueuses et sans consistance, les brillants et les blancs de M. Piloty. Le sujet même est une suite au *Néron incendiant Rome* de celui-ci; un excellent sujet, et qui pouvait être traité avec autrement de pathétique, d'énergie, d'ensemble. M. Siemiradsky a regardé certainement ce que faisaient à Rome nos grands prix, et il amalgame quelques-uns de leurs procédés avec les procédés de Munich. Il a consulté les dernières révélations de l'archéologie. L'effort énorme que lui a demandé cette œuvre est indiqué par les traces les plus visibles de fatigue, surtout vers la partie droite de son tableau, celle où les chrétiens, dans leurs paniers, au haut de poteaux trop minces, sont peut-être plus ridicules que touchants. Des groupes remarquables et fort réussis sillonnent le tableau, si on les cherche, et l'idée de cette population blasée, indifférente, où quelques visages de femmes trahissent seuls de la stupeur mêlée de pitié, était d'un esprit qui conçoit avec profondeur. Malheureusement l'intérêt se disperse dans la multiplicité des personnages et dans la valeur égale des tons. Les *Torches vivantes* ont failli être un des monuments de



LA LEÇON DE TRICOT, PAR M. HENKES.

(Dessin de l'artiste.)

l'Exposition; mais, après avoir été surpris par leur dimension, on a été étonné de n'en pas retirer une impression proportionnée à tant d'étendue. Ce n'est pas aux visages rasés des vieux Romains que les peintres russes peuvent attacher leur avenir, mais aux barbes touffues de leurs moujicks, et je crois à l'avenir pittoresque de la Russie.

HOLLANDE.

L'héritage de Gérard Dow et de Miéris, héritage mal entretenu, c'est à dire l'exagération de la minutie, une facture pauvre dominèrent la peinture hollandaise à la fin du XVIIIe siècle. Elle se traîna ensuite dans l'imitation lourde et molle de notre école de l'Empire, puis fut à peine touchée du bout de l'aile par notre romantisme; et, durant de longues années, elle chercha péniblement à reconquérir le vieil esprit. Le contact des Belges, qui reprenaient hardiment possession de l'art, lui fut enfin précieux. De bonnes intentions, d'honnêtes tentatives l'agitèrent d'un peu de frémissement. Le paysage, les scènes intimes dégagèrent un coin de ce sentiment d'art engourdi, non éteint, qui couvait dans le tempérament national. On s'est beaucoup moqué chez nous de Koeckkoeck et de Van Schendel; cependant, peu à peu devait se réveiller dans certains ateliers la chaleur assoupie. M. Blès pensa aux Téniers, mais se rapprocha plutôt de Wilkie. Pieneman, le peintre d'histoire, peignait en élève de Gros, et quelques-uns de ses portraits, quelques-unes de ses figures ne sont pas restés sans mérite. Nuijen, mort jeune, essaya de la couleur à la française. M. Weissenbrüch a tenté aussi quelques notes colorées. Schelfhout, Bosboom, Taurel, Waldorp, Kuytenbrouwer, se donnèrent bien du mal. Mais tous, quoique chevaliers du Lion néerlandais et de la Couronne de chêne, ne seront jamais bien recherchés dans les galeries et les musées. Ils ont préparé toutefois le terrain qu'occupe une nouvelle génération, fort supérieure en talents.

C'est par les exemples de l'école belge, c'est en allant aux expositions françaises et anglaises, et en cherchant presque tout seuls le secret de l'art, au bord de la mer, le long des digues et dans les canaux des vieilles cités, que les Hollandais se sont retrouvés. La Haye et Bruxelles sont les deux villes où se forment les peintres néerlandais, et attribuer à M. Israëls une action sur les artistes de son pays, n'est point se tromper.

Il n'y avait pas de peintres en Hollande, il y a trente ans. Aujourd'hui c'est de nouveau un pays de peinture, où l'on est moins fort manœuvrier qu'en Belgique, mais où des hommes, en étendant quelques couleurs sur une toile, sans peine apparente, savent exprimer de profonds senti-

ments, de fortes impressions, de vives et délicates observations.

Le paysage, tour à tour avec son large sens mélancolique, ou avec sa grasse et riche tranquillité, verse ses symphonies dans l'esprit des artistes. Le hurlement de la mer dévorante de barques, son vent âpre qui gémit longuement, ou son calme pareil à celui d'un pâturage ; les pâturages, de leur côté, ondulés et frissonnant lentement comme une mer qui se berce ; les vastes ciels nuageux qui nous entourent d'étendue, de silence et de lumière voilée, impriment à l'art quelque chose d'ému, qui le suit jusqu'au fond des intérieurs et jusque dans les rues. Mais lorsqu'un rayon de soleil vient rire dans la chambre, réveiller les herbages ou danser sur l'écume des vagues, la peinture s'illumine et se fait joyeuse, pleine d'entrain. Ici, quand on pose une touche, on pose une sensation. Chez ceux en qui le sens du peintre est le mieux affiné, le gris joue dans toutes ses variations moelleuses, douces ou aiguës, qu'échauffent de beaux bleus discrets ou des verts bleuissants, et nulle part l'ensemble de la tonalité n'est mené avec plus d'harmonie simple et juste.

Tout l'art hollandais, évidemment, n'en est pas là, et il ne suffit pas d'être natif de Hollande et de peindre pour avoir ces vertus, mais je parle d'une dizaine et peut-être d'une quinzaine d'artistes.

Voici par exemple M. Israëls, dont on ne semble pas soupçonner chez nous toute la valeur. Son tableau *Seule au monde* est admirable de sentiment et d'enveloppe. C'est une pauvre chambre obscure. Les ombres de la mort l'ont envahie, et tout y flotte vague, sombre comme les pensées de la malheureuse femme restée seule, qui pleure auprès du lit où repose le compagnon, le soutien brisé de sa vie. Le jour est clair aux carreaux de la fenêtre, mais les ténèbres du chagrin et du désespoir entourent cette âme en détresse. Sur un tabouret vient d'être abandonnée la Bible ouverte, mais que pouvait la Bible ?... Ce tableau est peint d'ombre et de douleur. Et les beaux tons tranquilles et la large manœuvre et le concert parfait qu'il y a dans la *Fête de Jeanne*, où les enfants regardent si dévotement la mère à l'air heureux et doux qui leur fait des crêpes ! Et comme plane un jour gris, une nature attristée, sur les humbles *Pauvres du village* qui vont quêter assistance au bateau !

M. Israëls fait école dans son pays. On retrouve son influence dans le *Sois sage*, de M. Mélis, aimable peinture qui n'a pas encore la force, la souple justesse de celle du maître, mais où la vieille femme endormie est une figure bien heureusement réussie. De plus loin, M. Verweer suit aussi M. Israëls. Les œuvres de ce dernier sont très-recherchées en Angleterre, et elles correspondent, en effet, à quelques-unes des tendances de la jeune école anglaise dont j'aurai à parler quand viendra le tour

de la Grande-Bretagne. Lorsqu'au sortir de l'atelier Pieneman, M. Israëls peignait des tableaux d'histoire, il était difficile de prévoir qu'il changerait de route, qu'il délaisserait les princes, les grands pour ne plus s'occuper que des petits et de leur histoire intime, et qu'il acquerrait cette force et cette délicatesse de sentiment qui font de lui le chef et l'initiateur de la nouvelle génération artistique dens les Pays-Bas.

Nous voyons régulièrement venir à nos Salons M. Mauve et M. Maris, dont j'ai expliqué l'année dernière la sensibilité, la simplicité ravissantes; M. Mesdag, qui de jour en jour devient un puissant artiste; M. Henkes si naïf, si fin; M. Oyens si vif et de verve coloriste si franche et si naturelle. M. Mesdag a envoyé au Salon une magnifique marine, et M. Henthes y montre un bien joli *Coin de ville.* J'aurais voulu parler plus longuement de chacun d'eux, mais ce que j'ai dit du sentiment général de l'art dans leur pays s'applique surtout à leurs œuvres. Le Champ de Mars nous révèle, en outre, un homme très-original, M. Klinkenberg, qui possède une coloration toute spéciale et dont il faut regarder les vues de Delft et de Sneek. Les vrais et larges paysages de M. Roëlofs, ceux de MM. Backhuyson, Metzelaar, Gabriel, Poggenbeck, de Mlle Van Bosse, de M. Apol, de Van Heemskerke Van Best; les figures des deux MM. Ten Kate, les chats de Mme Ronner, les fleurs de Mlle Rosenboom, le doux tableau d'intérieur de Mme Bisschop Swift, les scènes populaires vénitiennes fermes, nettes, spirituelles, de M. Van Haanen, qu'on a toujours remarquées à nos Salons, forment une exposition vraiment intéressante. Avec ses trois millions d'habitants, la Hollande n'est plus, en art, une simple province, mais elle semble être un rameau détaché d'un grand pays et qui porte en lui un résumé de la sève, de la vitalité et le feuillu de l'arbre tout entier. Après une longue éclipse de plus d'un siècle, le ciel de l'art s'est éclairci de nouveau dans cette contrée, et c'est une merveille de voir comme ses peintres ont su créer des expressions bien indépendantes, ne se laissant pas opprimer par le pastiche de leurs vieux maîtres, et se montrant plus libres peut-être que leurs voisins de la Belgique. Et comme je n'ai pas assez de place à mon gré pour parler de cette galerie de la Hollande, je veux, en finissant, le répéter : il y a là dix tableaux qui témoignent d'un tempérament et de talents aussi individuels, aussi tranchés, et, sous bien des rapports, aussi remarquables que quoi que ce soit qu'on puisse admirer ou signaler dans les plus grands ensembles artistiques de l'Exposition. La floraison seulement n'y est pas aussi abondante et plantureuse; simple affaire de lieues carrées.

DURANTY.

LE SALON DE 1878[1].

(DEUXIÈME ET DERNIER ARTICLE)

II.



La peinture de portraits est susceptible selon le mérite de ceux qui s'y adonnent, d'être un art de nature supérieure, ou de devenir presque un métier facile. Si elle occupe un espace aussi étendu dans les Salons annuels, c'est qu'elle se laisse mettre à la portée de bien des inexpériences, et qu'elle tolère les talents médiocres. Le portrait exécuté par un maître, et celui qu'un pinceau ignorant a tracé, peuvent avoir tous les deux le mérite commun de ressembler au modèle d'une façon saisissante, mais ils sont éloignés l'un de l'autre par toute la distance qui sépare une effigie banale d'une œuvre d'art. Ici, les traits sont servilement copiés, un à un pour ainsi dire, puis fondus dans des colorations artificielles exemptes de transparence ou d'éclat; là, au contraire, où la main du maître a passé, ce n'est plus un portrait, c'est l'être représenté qui apparaît, révélant sa vie intérieure, ses sentiments, son caractère, et trahissant les côtés généraux de sa nature ou de sa manière d'être.

Je crois que le plus grand portraitiste de notre temps est M. Bonnat. Personne plus que lui n'excelle à mettre en relief ses modèles sur la toile et à les éclairer d'une lumière vive qui leur donne le solide éclat de la

1. *Gazette des Beaux-Arts,* 2e période, t. XVIII, p. 63.

réalité. Sa manière robuste anime et vivifie. Ses portraits ne sont pas des apparitions vues à travers un rêve; ils sont vivants et regardent. Je sais bien qu'on a reproché à l'artiste l'uniformité de ses fonds lie de vin, ou rouge sombre, qu'il emploie avec persévérance, mais je ne parle pas ici de ses portraits considérés comme tableaux, je ne m'occupe que de la représentation même du modèle. Et, à ce sujet, on pourrait faire une remarque intéressante : c'est que tous les types ne conviennent pas indifféremment au tempérament du maître. Sa franchise, sa vigueur, la fierté un peu mâle de sa facture, ne savent pas faire de concessions et dédaignent de se modifier ou de s'adoucir. Ce ne sont pas là des qualités banales, qu'on retrouve sans cesse quelle que soit la physionomie qui se présente devant les pinceaux du peintre; elles demandent pour se développer des traits accusés, énergiques, des lignes fermes, des visages à caractère et des figures expressives. Un talent aussi puissant interprétera mieux une femme belle qu'une jolie femme; il comprendra mieux l'éclat d'une beauté brune que les charmes délicats d'une blonde gracieuse.

On se gardera bien assurément de croire que j'ai pensé particulièrement au portrait de *Mme la comtesse de V...* en écrivant ces lignes. Quoi que j'aie pu dire d'ailleurs, cette œuvre reste remarquable et pourrait exciter l'envie de bien des peintres. Le modèle est vu de trois quarts, vêtu d'une robe de velours d'un ton noir magnifique, d'où sortent les blancheurs fortes des bras et des épaules. La tête haute, le regard assuré se présentent de face : je me demande s'il ne faut pas reprocher aux lignes du cou d'être un peu droites, et de donner ainsi à la physionomie un air impérieux qui ne semble pas naturel? En outre, la coiffure, à force d'être simple et serrée autour de la tête, n'est-elle pas d'un arrangement un peu dur? Mais que signifient ces critiques devant l'ampleur et la perfection de l'ensemble, et devant la grande allure de la silhouette générale? Je m'étendrais volontiers sur les mérites de cette toile, si je n'avais à parler du magnifique portrait de M. de Montalivet. Ce portrait peut prendre rang parmi les chefs-d'œuvre de M. Bonnat. Que les critiques — qui, comparant le présent au passé, ne perdent pas l'occasion de mal parler de la peinture contemporaine — me disent si ce portrait n'est pas digne des maîtres qu'ils vantent et que nous admirons? A quelle époque vit-on un sentiment plus vrai de la réalité soutenu par un respect plus profond de l'art élevé? M. de Montalivet est assis dans son fauteuil de moleskine verte, la main gauche sur sa cuisse, l'autre sur le bras du siège. Son habit bleu à boutons d'or, fermé sur sa poitrine, entoure le haut de son corps que les années ont légèrement voûté; quant à la tête, ornée de cheveux blancs, hâlée pour ainsi dire par la

vieillesse, sillonnée de deux rides augustes, qui descendent du nez aux coins de la bouche, elle est superbe, oui superbe, je le dis sans phrases. Elle a cette beauté morale que donne la sérénité du grand âge et qui



PORTRAIT DE Mme LA COMTESSE L. DE L., PAR M. T. DE MARE (Croquis de l'artiste).

impose le respect. Je ne fais que signaler en passant la manière dont sont dessinées et peintes ces mains déformées par la goutte, et qui sont tellement vraies qu'elles impressionnent. Non, je n'avais pas tort de dire en débutant que M. Bonnat marche à la tête des portraitistes contempo-

rains. Bien peu l'ont quelquefois égalé, aucun ne l'a jamais dépassé.

M. Cot, lui, est le peintre des élégances féminines ; j'imagine que la consécration de la grâce est d'avoir son portrait exécuté par cet artiste. D'ordinaire, il plaît ; mais ce mot n'est pas assez fort pour le portrait de la baronne O. de L. G... La couleur de l'ensemble se tient dans les notes sombres et a une distinction extrême; sur un fond bleu dégradé le corps se détache vu de profil ; les mains s'appuient sur le dossier d'un fauteuil, tandis que le visage est tourné presque de face. Le dessin ferme enveloppe sans défaillances les formes générales et a une largeur et une précision réelles; je me sens disposé à préférer ce portrait à celui de Mme la marquise O. C... Ce dernier, en dépit du charme incontestable qu'il doit au talent de son auteur, me paraît être d'un modelé un peu sec, exempt de franchise et de liberté; mais il y a des finesses de ton agréables dans la robe de velours rouge garnie de fourrures.

En vérité, on a l'air de chercher un contraste en rapprochant M. Roll de M. Cot. Rien ne ressemble moins à la distinction du second que l'énergie du premier. Ici, nous nous trouvons en présence d'un procédé qui pèche par excès de largeur dans la touche et convient mieux à une grande composition qu'à un portrait. En haine d'une exécution trop finie ou trop minutieuse, M. Roll recherche une facture grosse qui me semble moins naturelle et facile que laborieusement acquise. Il est incontestable qu'il y a dans le *Portrait de M. Jules Simon* une puissance et une ampleur peu communes. Vue à distance, la tête, très-bien éclairée, a du relief. Quant à la composition même, elle est excellente par sa sobriété; la pose naturelle ne suppose pas l'effort; mais si l'ensemble du visage est ressemblant à ne se point méprendre sur l'identité du modèle, je reprocherai aux traits un peu rudes ou durement accusés de ne point reproduire cette finesse et cette bonhomie spirituelle dont est empreinte la physionomie de l'homme d'État. Dans le *Portrait de Mme* ***, l'imperfection du procédé s'exagère, ou plutôt le parti pris s'accentue. Il est évident que l'œuvre a été moins choyée : le pinceau semble trempé dans de la boue coloriée; les lumières sont faites avec une application de pâte déposée sur la toile, à l'endroit juste, je le veux bien, mais il est bon que le faire ait parfois ses pudeurs et ne livre pas si ouvertement ses secrets. M. Roll se doit à lui-même de corriger ses défauts pour ainsi dire superficiels. Il est de ceux sur lesquels on compte, et il aura peu à faire pour réaliser les espérances que son talent permet de concevoir.

L'exécution laisse également un peu à désirer chez M. Renard; elle trahit un pénible travail du pinceau. Dans la *Mauvaise Nouvelle,* qui peut à la rigueur être rangée parmi les portraits, la touche rugueuse et comme

grenue donne comme un aspect gris aux chairs. En outre, la lumière, venue probablement d'en haut, crée des effets difficiles à comprendre; mais l'œuvre se distingue par des qualités intimes de sentiment. *Violetta*, du même artiste, est une charmante étude de tête de jeune fille. Le visage doux, d'une grâce mélancolique, s'incline sous des cheveux blonds que recouvre une mantille dont les plis retombent le long du cou, souple comme la tige d'une fleur. Si les traits de cette frêle créature intéressent l'artiste, sa beauté triste pourrait inspirer une élégie au poète.

On a ri, quelquefois à la légère, et souvent à tort, devant les toiles



BINEURS DE BETTERAVES, PAR M. SALMSON (Croquis de l'artiste).

de M. Ribot. Cette année, les rieurs feront bien de se détourner de la *Mère Marieu* et de la *Comptabilité*. Ces deux œuvres sont magistrales. L'artiste a consenti à sortir ces personnages de la grotte sombre où ils étaient prisonniers; les voilà sur le seuil, et ils s'éclairent de demi-jour. La *Comptabilité* est le portrait fantastique d'une vieille caissière en train d'aligner des chiffres. Vue de profil, elle semble toute à son travail; à en juger par sa mine, je suppose que c'est moins une intendante consciencieuse qu'une usurière âpre au gain. Mais que me font ses qualités morales? fût-elle honnête, je réserverais quand même mes éloges pour le peintre qui nous la présente. Il est étonnant, en effet, de voir comme il la fait émerger de l'ombre environnante, comme les parties en relief du visage s'éclairent, sans dureté ni contraste, grâce à d'insensibles

transitions qui sont des demi-teintes habiles et savantes. On ne peut qu'admirer le modelage puissant de la joue tombante, des chairs déformées et amollies, du cou vieilli dans les sillons duquel les ombres s'engouffrent, tantôt discrètes et tantôt profondes. C'est le poëme du modelé par les noirs... — mais, pourquoi ces noirs, me direz-vous? — Allez le demander à l'artiste, et tâchez en même temps d'apprendre à peindre avec le pinceau magique qui évoque devant nous la *Mère Marieu*. Cette peinture, plus dégagée encore que la précédente de la manière de M. Ribot, fait penser à l'œuvre d'un maître. Coiffée d'un bonnet de coton retenu sur la tête par un ruban noir, la mère Marieu nous regarde de face. Les yeux gris bleus ont cet éclat vif des yeux de paysans madrés, et en même temps cette limpidité naturelle aux vieillards. Le visage énergique, qui s'enlève sur des tons gris dégradés et posés en nuages, est d'une vérité saisissante. Les chairs, çà et là tannées et comme durcies, se colorent de cette teinte un peu rouge que donne le travail au grand air, sous le soleil. Voilà à n'en point douter l'admirable copie d'un type existant et vu; il est de ces physionomies particulières tellement accusées qu'on ne peut les attribuer à l'imagination ou à la fantaisie.

Cette erreur dans la valeur des tons ne saurait être reprochée à M. Mathey. Son portrait de Mme M... est une œuvre excellente. La jeune femme, vêtue d'une robe de soie noire, coiffée d'un chapeau blanc, se tient debout dans un salon bleu le long d'une porte qu'elle s'apprête à ouvrir. Les chairs ne perdent rien de leur finesse dans cette harmonie blanche. Il y a des qualités de distinction vraiment remarquables dans la couleur générale de cette toile où rien ne paraît sacrifié, ni la composition qui est naturelle, ni le dessin qui est scrupuleux, ni l'exécution qui est telle, que le modèle ne paraît pas appliqué contre la muraille : il se trouve dans l'air et peut à son aise se retourner ou se mouvoir. Le second portrait du même artiste lui fait honneur également, mais je préfère le premier.

M. de Mare a représenté Mme la comtesse L. de L... assise devant un rideau jaune d'or et vêtue d'une robe qui ressemble à un costume de fantaisie. Les manches ouvertes, doublées de soie cerise, s'étalent de chaque côté du corps au milieu des flots légers d'une étoffe turque. Joignez à cela une belle natte de cheveux noirs qui retombe sur l'épaule à côté d'un collier de corail, et vous aurez une vague idée de ce portrait original dont l'étincelant apparcil a du charme et dont l'abondance des détails ne nuit pas à l'expression de la figure.

Une bien jolie chose, c'est le petit portrait de Mme ***, par M. Jules Lefebvre. L'œuvre, enlevée en quelques heures, a plus d'importance par

sa qualité même que par ses dimensions; mais ce qui la distingue c'est l'esprit avec lequel elle a été faite : elle a ce je ne sais quoi du premier coup qui est si précieux, et qu'un travail de seconde main ne donne pas toujours.

Je n'en veux pour exemple que le portrait de M. Crémieux par M. Lecomte du Nouy. Nous sommes ici en présence d'efforts consciencieux, assidus et très-dignes d'intérêt. L'on sent que le peintre n'a ménagé ni sa peine ni son talent, qui est très-grand; mais le résultat malheureusement est qu'il n'y a aucune largeur dans cette exécution où le pinceau a procédé par touches petites et mesquines. La pose peut être naturelle, mais les vêtements, les chairs, tous les détails ont la raideur du bois, et, de plus, l'animation et la vie manquent dans le visage.

Qu'il y a loin de cette rigidité froide au charme mystérieux de la peinture de M. Hébert! C'est dans une demi-teinte molle, indéfinie et vaporeuse qu'il nous montre ses portraits, je veux dire ses créations : on dirait qu'une gaze légère idéalise ses personnages en leur laissant la ressemblance, mais en les débarrassant de la réalité de la vie. Cet artiste ne copie pas ses modèles, il s'assimile l'insaisissable essence de leur personnalité pour laisser sur la toile comme une pensée de ce qu'ils sont, comme un souvenir de ce qu'ils auront été. Le portrait de Mme H... nous montre une jeune femme en robe blanche debout, et se détachant sur un fond de verdure. La tête est dans la pénombre, mais la lumière vient jouer sur les épaules nues et sur les bras qui sont superbes. La robe descend, donnant sa note lumineuse, s'éclairant discrètement des reflets de la soie et s'enjolivant des plis des dentelles légères. L'autre portrait se tient tout entier dans les demi-teintes. C'est dans un bois sombre, aux lueurs assourdies du crépuscule que M. Hébert a vu et peint cette tête de femme coiffée d'un chapeau aux larges ailes. Il faut être un maître, en même temps qu'un poète pour baigner ainsi de vapeurs grises et doucement bleuâtres un visage de femme, sans en atténuer la finesse et sans en confondre les traits. Qu'on reproche à M. Hébert, si on en a le courage, son parti pris d'idéaliser quand même, mais qui donc pourrait comme lui donner l'impression de l'impalpable et la vision des clartés diaphanes et transparentes?

L'expression des sentiments que m'inspire l'art de M. Hébert ne doit pas porter ombrage à M. Delaunay. La peinture de cet artiste, plus solide, écrite pour ainsi dire d'une main ferme, a pour qualités principales et supérieures la puissance et la consistance. M. G. C... est représenté sur un fond brun rouge vu à mi-corps. Les traits accusés ont une animation et un caractère très-personnels. Si j'avais un regret à exprimer, je dirais

que la tête ne ressort peut-être pas assez du cadre. Devant le portrait de Mme G. B..., au contraire, je ne puis formuler aucun reproche. Imaginez une jeune femme en noir, assise dans un grand fauteuil, appuyée contre le dossier droit et élevé. Des cheveux châtains et frisottants ombragent son front mélancolique au-dessous duquel deux grands yeux s'ouvrent et regardent devant eux. Il y a un charme particulier dans ce portrait d'une saveur étrange, et dans lequel un vague sentiment de tristesse est rendu d'une manière tellement intime et discrète, qu'il est plutôt perçu par l'âme que vu par le regard du spectateur. L'impression que produit cette œuvre ne s'efface pas dès qu'on s'en éloigne; elle est restée fixée dans le souvenir; on a beau fermer les yeux, on voit apparaître, comme une vision touchante, cette jeune veuve en deuil qui nous regarde.

Nous devons à M. Eugène Thirion un joli portrait de Mlle Marguerite Q... La coloration en est riche et d'un éclat bien soutenu, quoique révélant peut-être un excès de recherches. Je signale, en regrettant de ne m'y arrêter plus longtemps, le portrait distingué de Mlle M. B..., par M. Toudouze; celui de Mme ***, par M. Flameng; un excellent buste de vieille femme dans la manière de M. Fantin-Latour, par M. Weber; un beau portrait par M. Bouguereau; un autre très-remarquable de M. Doucet représentant M. R. Julian; un autre encore exécuté par M. Paul Dubois, avec cette facture grasse et lumineuse que l'on sait. M. Mengin, qui paraît avoir le monopole des célébrités, a saisi avec talent, et d'une manière frappante, la ressemblance de MM. Renan et Claude Bernard. Il faut féliciter le général K... et Mme Potel de s'être fait peindre par M. Capdevielle. Ces deux portraits, par la franchise et la largeur de leur exécution, aussi bien que par le relief de leur contour, tiennent une des premières places parmi les meilleurs du Salon. M. Cabanel est représenté par deux portraits de femme, mais la critique n'a rien de nouveau à dire devant ces toiles; la signature du peintre suffit à en faire l'éloge. Il me reste encore à parler de quatre petits portraits d'une valeur grande : les deux premiers, d'une impression très-juste et d'une aisance qui révèle l'artiste de race, sont dus à M. Tony Robert-Fleury. Le troisième est celui de M. André Theuriet, par M. Bastien-Lepage. Les qualités du jeune peintre s'y retrouvent, mais la finesse y semble comme un peu sèche et quintessenciée, pour ainsi dire. Le quatrième, enfin, a été envoyé par M. Ferdinand Gaillard, le graveur de l'*Homme à l'œillet :* c'est la tête d'un jeune missionnaire récemment parti pour l'intérieur de l'Afrique. Le visage, très en lumière, se relève dans une attitude de belle inspiration. Il y a dans cette petite et modeste toile, indépendamment des qualités matérielles qui sont très-personnelles, un sentiment élevé qui s'adresse à l'âme.



L'AMOUR BERGER, PAR M. MAILLART (Dessin de l'artiste).

III.

La galerie des portraits parcourue, j'aborde la peinture dite de genre. Avant de faire les subdivisions qui me seront indiquées par la valeur et l'importance des ouvrages, je dois avouer que les limites qui la séparent de la peinture de style ne me semblent pas très-clairement et très-expressément définies. Pendant quelque temps je marcherai sur un terrain neutre et commun à l'une ou à l'autre. Dès le premier pas je rencontre le *Harem*, de M. Benjamin Constant. Un rayon de magnifique soleil oriental pénètre dans la demeure où sont assises en rond les sultanes mauresques. Reposant sur des coussins aux riches couleurs, s'abandonnant à leurs poses molles et voluptueuses, elles écoutent les accords que fait retentir, pour les distraire, un esclave demi-nu, à la peau couleur de bronze. Çà et là chatoient près des tapis bigarrés, sur les nattes lisses aux reflets argentés, des aiguières brillantes, des étoffes d'or étincelantes et pailletées, des tambours de basque aux rondelles de cuivre; tout ce luxe oriental qui parle aux yeux et semble créé pour séduire en éblouissant. M. Benjamin Constant recherche les colorations éclatantes; il faut le féliciter d'avoir réussi à les trouver, et le remercier de nous en faire jouir. Je lui reprocherai cependant de n'avoir pas assez accusé le type de ses femmes mauresques; c'est avec son imagination qu'il a peuplé son harem : l'étude d'après nature me semble avoir été un peu légèrement traitée. L'autre tableau du même artiste, *La Soif : Prisonniers marocains,* a le défaut de ne pas être très-intelligible dans la mise en scène : on ne saisit pas tout d'abord le rapport qui existe entre cet Arabe à cheval, impérieux, campé droit sur sa selle, et la rangée de captifs à plat ventre sur le sol.

L'*Amour berger,* de M. Maillart, est, cela va sans dire, une composition allégorique. Au bord d'une source vive, sous le feuillage, deux figures d'amoureux sont enlacées; la jeune fille demi-nue est assise dans une attitude de réserve, tandis que le jeune homme, étendu à ses côtés, penche sa tête sur la poitrine de celle qu'il aime. Dans le fond, l'Amour les regarde, debout, sous les grands arbres; puis l'horizon s'entr'ouvre et, dans la lumière lointaine, apparaissent les troupeaux paissant en liberté. Les lignes sont pures et correctes, l'ordonnance est bien disposée, l'invention est élégante, les colorations sont à l'abri de la critique, mais il manque dans cette œuvre intéressante un peu de l'étincelle qui anime et réchauffe, un peu d'accent personnel.

Chez M. Ferdinand Humbert, il ne reste du feu des débuts qu'une

fumée bien mince. Ce peintre, qui, tout d'abord nous avait séduit par les plus brillantes promesses, semble traverser une phase critique. Son *Enlèvement de Déjanire* est une œuvre peu digne d'un artiste de cette valeur.

Il y a un sentiment dramatique très-bien exprimé dans le tableau de M. J. Le Blant : la *Mort du général d'Elbée.* « *On mit d'Elbée dans un fauteuil et on le fusilla avec Duhoux, d'Hauterive et de Boissy ; son parent Wieland, qui avait rendu Noirmoutier à Charette, eut le même sort.* » C'est par un temps lugubre et noir, aux lueurs indécises du matin, que



EN ROUTE POUR LA PÊCHE, PAR M. SARGENT (Croquis de l'artiste).

le peloton d'exécution a fait son œuvre fatale. Les cinq cadavres sont étendus dans la position où les a jetés la mort foudroyante. Puis le silence et la solitude se sont faits autour d'eux. Dans le fond les soldats s'éloignent; l'effet est saisissant. Il faudra désormais suivre avec intérêt M. Le Blant. J'imagine que voilà un talent qui s'affirme. Signalons enfin, ne fut-ce que par un mot, une *Marie Stuart,* l'heureux début d'un jeune peintre anglais, M. Herbert Sidney.

Les scènes de meurtre ne plaisent point à M. Feyen-Perrin. La *Mort d'Orphée* est une sanglante églogue plutôt qu'une bacchanale furieuse. Sur le premier plan, Orphée est étendu non sans grâce, les épaules recouvertes par un voile. Derrière, les Ménades dansent en chœur; entièrement nues, leurs formes féminines se détachent sur le ciel embrasé de l'automne. Le peintre, qui les colore, n'a vu dans ce trépas que la poétique légende.

Après Orphée, voici venir Anacréon. Je suis sûr que c'est lui qui a inspiré à M. Jean Aubert la *Leçon d'astronomie* et l'*Amour marchand de miroirs*. La première de ces jolies toiles représente un astronome qui, assis sur un rocher, montre les cieux étoilés et se perd dans une dissertation savante pendant que ses deux élèves, un jeune homme et une jeune fille, emploient, derrière lui, le temps moins à entendre la leçon qu'à écouter leur cœur. Je ne veux pas rechercher si l'effet de nuit est rendu dans toute son intensité, je ne vois dans ce tableau que la grâce unie à l'esprit. L'*Amour marchand de miroirs* est une composition d'une blonde et fine couleur qui semble une illustration de l'Anthologie grecque.

M. Henri Motte recherche tous les ans avec ardeur les sujets où il peut faire preuve d'érudition. Il s'essaye à la reconstitution des scènes historiques de l'antiquité au point de vue exact et archéologique. Le *Passage du Rhône par l'armée d'Annibal* est une étude de ce genre où il nous montre, sur des radeaux maintenus à la surface de l'eau par des outres gonflées, des éléphants cuirassés et portant des tours remplies de guerriers. Ce tableau est curieux à regarder; il fait admirer l'invention de son auteur, mais je crois que si M. Henri Motte veut un jour faire partie de l'Institut, ce sera à l'Académie des inscriptions et belles-lettres et non à l'Académie des beaux-arts qu'il devra présenter sa candidature.

Ne faut-il pas avoir un peu le goût de l'étrange pour être tenté par le sujet qu'a choisi M. Luc-Ollivier Merson? un loup féroce, la terreur des environs, devenu un saint devant les fidèles par la grâce de Dieu! Nous le voyons, sur la petite place d'Agubbio, se promener chargé d'amulettes et de médailles bénies; il s'arrête à la boutique d'un boucher qui lui offre gracieusement un lopin de viande, tandis qu'une femme et une petite fille regardent, groupe charmant, mais rassuré à peine, la scène dont elles sont les témoins. Dans le fond, un cavalier sur son cheval se dresse et se demande inquiet ce qu'il doit penser de cette promenade d'un fauve par la ville. Il y a des détails très-jolis dans ce tableau. Mais un talent comme celui de M. Luc-Ollivier Merson doit-il s'accommoder d'un succès secondaire? L'artiste a rapporté d'Italie cette vue si pittoresque d'une ville ancienne conservée dans tout son caractère; ne pouvait-il pas en faire le théâtre d'une action plus haute comme expression artistique?

C'est avec un regret plus grand encore que je vois M. Toudouze quitter momentanément les hauteurs où il se tenait si bien. Pour nous consoler, il est vrai, ou nous faire prendre patience, il nous donne une

jolie toile de genre. Sa *Plage d'Yport* est une étude de plein air d'une couleur fine et attrayante.

Malgré la foule qui se presse devant le tableau de M. Dagnan-Bouve-



UN PAS DE PORTE, EN SOLOGNE, PAR M. PAUL RENOUARD (Croquis de l'artiste..)

ret, il m'est impossible de ne pas déplorer les tendances de cet artiste, car il appartient à l'école funeste pour laquelle l'exécution est tout. On peint les plis d'une étoffe, le bouton d'un habit, la breloque d'un

gilet, le jabot d'une chemise avec plus de soin que les traits d'un visage, le caractère d'une physionomie ou l'expression d'un sentiment. Le tableau représentant Manon Lescaut est d'une facture sèche, raide, et sans aucune largeur à force d'être soignée et serrée de près; la somme d'habileté dépensée est étonnante, je le sais bien, mais cette qualité devient un défaut quand elle n'est pas appuyée par d'autres : M. Dagnan, qui a peint avec tant de minutie la robe de Manon morte, a pensé à peine à la douleur de Desgrieux; on cherche en vain le cri du cœur de l'amant désespéré.

Il serait injuste toutefois de faire peser sur M. Dagnan seul l'accusation que je viens de formuler. Dans *Taïs, la courtisane, aux enfers*, M. Courtois suit une route parallèle qui conduit au même résultat. Mais ce n'est pas tout: devant eux ou à côté d'eux, je vois d'autres talents encore à discuter. Toute une pléiade d'artistes se lève qui, avec des productions de genres divers mais de nature semblable, sont unis par les mêmes principes, les mêmes errements, les mêmes points de vue. C'est une association où le talent semble un capital mis en commun, tant il est général et partagé, et où la réputation et l'argent se touchent, pour ainsi dire, par rentes fixes aux époques prévues... Je fais allusion ici aux maîtres de cette peinture qui entretient avec la friperie un commerce si intime qu'il suffit de deux ou trois jolis costumes pour faire un tableau. Trouver des étoffes chatoyantes, les disposer avec goût, comme on arrange les fleurs d'un bouquet, saisir une attitude qui soit en rapport avec la manière d'être de ceux qui les portaient ou qui les portent, voilà le principal; l'invention du sujet vient en seconde ligne; quant à l'expression des têtes, on la cherchera de façon à ce que ces mannequins animés n'aient pas l'air de manquer d'âme. Il est inutile de citer les noms composant cette confédération nombreuse où des talents réels qui ne sont pas à leur place coudoient des faiseurs habiles : celui-ci, — je ne prends mes exemples que dans les premiers — donne tous les ans des Espagnoles aux silhouettes pétillantes d'esprit, comme les arbres produisent leurs fruits; celui-là s'acharne aux effets de nuit et reste en Égypte ou à Jérusalem; un autre peint des petits soldats à l'affût ou au bivouac; un autre encore aime bien les costumes Louis XIII et en orne de charmantes toiles; un cinquième introduit dans des paysages des personnages habillés de soie et de velours, et traite avec la même finesse le brin de mousse de l'arbre, les yeux de la noble dame et la botte du gentilhomme, si bien qu'il en résulte une confusion et un papillotement qui fait mal aux yeux des spectateurs. Je ne sais si je me trompe, mais il me semble que ces favoris du jour vont commencer à ressentir les premières

atteintes de l'indifférence du public : celui-ci se lasse de ce qui l'avait séduit dans l'attrait de la nouveauté. On peut aimer parfois à entendre un sonnet, mais si tous les jours il fallait en lire plusieurs, on éprouverait le besoin de changer pour un genre où la pratique tient moins de place et où l'inspiration peut prendre son essor.

Pour nous ramener à un art qui comprend, étudie et aime la nature, M. Duez est là. Je ne dissimulerai pas l'attrait qu'exerce sur moi cette peinture sincère, d'un charme de couleur si distingué et si délicat. J'ai toujours suivi avec un très-vif intérêt les travaux de ce peintre, jamais je ne les ai trouvés insignifiants ou dépourvus de qualités individuelles; et pour ma part je m'avoue épris des deux tableaux qu'il a



LE GUÉ DE LAS-LAUDIES, PAR M. BARILLOT (Croquis de l'artiste).

envoyés cette année au Salon. L'*Accouchée* représente, dans un jardin au bord de la mer, une jeune femme vêtue de blanc étendue sur une chaise longue dans l'appareil coquet de mise en pareille circonstance; à quelques pas d'elle une religieuse tient sur ses genoux le nouveau-né endormi sous un voile dans sa pelisse aux longs plis tombants. Tout autour une ligne de verdure court derrière laquelle se trouve la plage. Nous sommes ici en plein air, non point dans cette atmosphère grise et lourde des impressionnistes, mais dans le plein air diaphane de la nature ; il faut voir comme les figures le respirent, comme elles en sont entourées et baignées! La tonalité générale est sobre, mais que de richesse dans cette sobriété même! Il serait long de compter les différentes nuances de blanc rangées les unes à côté des autres, sans qu'il y en ait de sacrifiées ou de jalouses. Toutes ces notes claires chantent à l'unisson et forment un con-

cert où les instruments semblent avoir leurs sourdines pour faire entendre une mélodie douce et pénétrante. *Le Chemin difficile dans les moulières de Villerville* est l'œuvre d'un artiste dont l'œil fin sans cesse en éveil a vu un jour dans la nature un effet qu'il a voulu rendre, la plage découverte par les flots est hérissée des coquilles des moules et semble noircie comme par une vaste tache d'encre; au milieu une petite figure de femme vêtue de rose se détourne à demi pour regarder la mer. Ce n'est rien si l'on veut; mais comme les valeurs du ciel, de la mer, des flaques d'eau sont justes à côté de la profondeur des noirs et de la tendre harmonie du rose!

Le *Bouquet de marguerites* et le *Maître peintre*, de M. Verhas, sont des tableaux que l'on a également remarqués tant pour l'originalité de la composition et du sujet que pour la franchise de l'exécution.

Le même éloge est dû à M. Van Beers : son *Étoile tombée* dériderait le plus grave amateur de la peinture académique. Une vieille femme à la figure parcheminée, ridée et jaunie, coiffée d'un chapeau de fleurs sèches et flétries, quoique artificielles, vêtue d'un châle à ramages antédiluviens et d'une robe bleue aux pois blancs traditionnels, tient une harpe qu'elle touche de ses mains déformées et calleuses, tandis que de sa bouche édentée et de ses lèvres tremblantes sort le refrain soupiré jadis avec une œillade brûlante, probablement dans le rhythme d'une valse : « Toujours! je t'aimerai toujours ». Il est impossible de faire un rapprochement plus humoristique et plus amusant dans un tableau qui reste l'ouvrage d'un artiste.

Les vues de plein air animées de personnages, paysans, marins ou laboureurs, nous serviront de transition pour arriver aux paysages. Le nom de M. Veyrassat s'impose tout d'abord. On connaît le procédé ferme de sa peinture et les échappées de soleil dont il aime à éclairer ses toiles. La lumière vive frise les ombres sur les poils de ses robustes chevaux de labour et donne un accent solide et vigoureux aux colorations qu'il emploie. Dans les *Chevaux de halage au relais*, le fond du ciel très-gris contraste avec les premiers plans que l'orage grossissant n'a pas assombri encore. Le conducteur assis, adossé à un arbre, lit tranquillement son journal, tandis que les chevaux attendent dans l'immobilité pleine de laisser-aller des bêtes au repos. La *Foire Sainte-Catherine à Fontainebleau* représente un marché aux chevaux installé sous de hautes futaies dépourvues de feuilles. La couleur générale m'en semble un peu dure et crue : sous l'influence de ces lumières trop vives, l'harmonie ne s'est pas fondue; l'effet de jour produit surprend et ne paraît pas assez simple.

Les *Lieurs de gerbes* de M. Julien Dupré se distinguent par le naturel des attitudes et l'excellent coloris des fonds; il y a peut-être un peu de monotonie dans le mouvement presque parallèle des deux figures du premier plan; mais, de même que dans la *Glaneuse* de M. Laugée fils, il faut reconnaître un art sain et des tendances sérieuses et élevées.

Les *Bineurs de betteraves* que M. Salmson a exposés sont intéressants à regarder. L'impression de la pleine campagne qui les entoure est rendue avec largeur; ils sont bien dans l'espace, mais leurs poses, un peu trop cherchées, sentent la préoccupation et l'effort.



LE SOIR, PAR M. GUILLON (Dessin de l'artiste).

J'ai eu beaucoup de plaisir à voir le tableau de M. Sargent : *En route pour la pêche*. Cet artiste procède par touches franches et larges qui, examinées de près, semblent confuses, mais donnent, vues à distance, du relief et de l'éclat aux figures. On a la sensation du soleil éclairant les sables mouillés de la plage tachée çà et là par les reflets bleus du ciel dans les petites nappes d'eau.

Je signale encore une jolie composition de M. Barillot, le *Gué de Las-Laudies, le jour du marché d'Aurillac*, une *Scène de marché*, très-animée et d'un effet juste, de M. Gilbert, et enfin une excellente toile de M. Paul Renouard, un *Pas de porte en Sologne*, d'un charme pittoresque très-marqué.

Celui qui voudrait s'arrêter, pour les décrire, devant tous les paysages du Salon, entreprendrait à coup sûr une tâche pénible et sans intérêt, qui serait une fatigue pour les dilettanti. Je ne ferai qu'une promenade à travers les plaines et les forêts, me réservant de m'arrêter dans les jolis sites ou devant les horizons grandioses. Le regretté Daubigny reste le maître des prairies vertes qu'il s'en alla chantant toute sa vie. Ses tableaux, les derniers, hélas! que nous verrons ici, ont des intensités sourdes et des profondeurs d'herbes épaisses. Le *Vieux Noyer*, de M. Harpignies, étend ses branches fortes, noires et tordues, suivant une belle courbe qui semble un cadre à travers lequel on voit au loin, perdu dans la vapeur, un paradis terrestre avec des sources d'eau jaillissant sous l'ombre des grands arbres. M. Français est un poète; son *Lac Némi* est baigné de cette belle lumière qui est la fête du ciel italien; les cimes bleuâtres se dressent dans l'azur, tandis que dans l'eau tranquille, fleurie de nénuphars et peuplée de roseaux, deux petites figures nues s'avancent et semblent des évocations antiques. Le paysage de M. Jean d'Alheim est grandiose et épique; son aridité sévère a de la puissance; cette vallée de rocs semble l'entrée du Tartare; elle mérite son nom terrible : *La Brûlée*. C'est, au contraire, le printemps, avec ses clartés folles et ses gaies couleurs, que nous montre M. Damoye : la prairie verte, émaillée de fleurs et tachée çà et là par les vaches au pâturage, a les ondoiements jaunâtres des blés qui sont mûris. Puis la scène change. Nous voici, guidés par M. Herpin, à Paris le soir devant le pont des Saints-Pères. L'effet est magique : les dernières lueurs du jour s'éteignent frisant les eaux de la Seine, pendant que dans l'ombre, le long des monuments déjà noirs, les becs de gaz allumés font leur tache rouge rayonnante. Les aspects du crépuscule à la campagne ont un charme pénétrant qui tente bien des peintres; de ce nombre est M. Pointelin : nous sommes dans le moment indécis et d'un vague doux où les vibrations de la lumière se sont éteintes pour faire place aux incertitudes de l'ombre naissante; la grande plaine de roseaux se pare de vapeurs grises et se fond dans une tonalité charmante. Puis, là-bas, à côté d'un chatoyant bouquet de roses fraîches et mouillées, par M. René Gonse, voici M. Guillon avec sa toile modestement intitulée *Le Soir;* la route monte, encaissée dans deux pentes de verdure; au fond, des arbres s'élèvent et découpent leurs silhouettes qui paraissent noires sur les rougeurs du couchant. On pense aux vers de Lamartine devant le tableau de M. Renié; le paysage, plus ample que le précédent et d'une simplicité plus grandiose, a comme un aspect mélancolique qui aurait plu au poëte des *Méditations*. La *Roche aux vipères* du même

artiste est un effet d'automne. Les touffes rouges se mêlent çà et là aux genêts verts encore, dans un fouillis rendu avec une largeur superbe. M. Albert Girard, lui aussi, aime les colorations brûlées de l'arrière-saison; il les illumine de soleil dans la *Matinée d'automne*. Mais je préfère *Le Soir: les bords de la Seine à Bougival;* le tableau est mieux composé: l'émotion a été plus vive; on sent l'apaisement des bruits lointains, c'est le silence qui descend sur la nature. Les deux grandes toiles de M. Montenard doivent être regardées avec le plaisir qu'on éprouve à voir poindre



AVANT LA PLUIE, PAR M. ED. YON (Dessin de l'artiste).

l'aube d'un talent qui se lève; l'artiste épris de son art se tient en dehors des routines suivies, s'adresse à la nature qui, complaisante, lui livre ses secrets. M. Van Marke, dans le *Gué de Monthiers,* nous fait admirer les grandes silhouettes de ces bœufs puissants qui semblent les maîtres de cette vallée où ils passent. Le paysage de M. Zuber, *Dante et Virgile,* est un des meilleurs du Salon. Au premier plan, des rocs gris entassés s'éclairent d'une lumière sombre; les deux poètes debout, perdus dans cette immensité, se détachent sur le fond de verdure épais où le jour ne pénètre pas. Il y a dans tout cela une profondeur, un mystère digne du chantre de la *Divine Comédie*. La *Plage de Villers* de M. Guillemet nous montre une très-forte étude à marée basse digne de l'auteur

de la *Vue de Bercy, en décembre,* dont la *Gazette* donne ici même une excellente eau-forte de M. Yon. C'est avec une furie superbe que M. Sang déchaîne les vents et les flots, au double point de vue de la couleur et de la vérité. Son *Orage sur la côte de Jersey* est une œuvre remarquable.

M. Mols a une excellente idée de nous faire voir le Trocadéro hérissé de charpentes dans tout le bouleversement de sa transformation. Son pinceau a décrit avec largeur une phase de cette métamorphose grandiose. Je voudrais parler plus longuement du superbe et puissant tableau de l'*Étang de Kermoine,* où M. Bernier nous montre des hérons pêchant au milieu des grandes herbes mouillées; de la *Vue d'hiver dans la forêt de Fontainebleau,* par M. Palizzi; de l'*Effet de lune,* de M. Pelouze; du *Crépuscule au Catelet,* de M. Lambert; mais je suis forcé de hâter le pas et de signaler tout en marchant les œuvres de MM. Edmond Yon, Paul Roux, de Traz, Armand-Delille, Berton, Ortmans, de Thurneyssen, Vernier, Busson et Émile Breton, lepeintre des aspects bizarres de la nature. Tous ces artistes, à des degrés différents, ont des talents acquis et indépendants, et nous regrettons d'être privé du plaisir de développer les remarques que leurs qualités font naître.

Je demande la permission d'ouvrir ici un *post-scriptum* pour dire quelques mots d'une œuvre qui, dans ces derniers temps, a réussi à faire beaucoup parler d'elle. Le *Rolla,* de M. Gervex, n'ayant pu être reçu au Palais de l'Industrie a pris le parti de s'exposer tout seul et de donner des audiences particulières. Tout s'est passé à souhait; le sujet étant la seule cause des rigueurs administratives ; Paris en foule s'est empressé autour du tableau, et il faut l'avouer, il a vu une chose du plus grand intérêt au point de vue artistique. Rolla, pâle, vient d'ouvrir la croisée; le jour naissant, bleuâtre encore, se reflète sur ses traits et sur le linge de sa chemise : il se détourne pour regarder Marion dormant dans son grand lit; c'est le matin d'une orgie d'amour. Je voudrais pouvoir admirer sans réserves ce corps de femme d'un ton si fin, d'une coloration si fraîche au milieu des blancheurs de sa couche; mais, hélas ! ces blancheurs représentent un lit défait et foulé, des draps tombants : tout l'appareil hideux de la débauche. Les détails sont peints avec une franchise de touche et une vérité de couleur d'un mérite incontestable, mais savez-vous quels sont ces détails ? c'est une jarretière de soie rose, un jupon empesé, tombé dans le désordre par terre; c'est un chapeau d'homme insolent et brutal, qui s'étale sur la robe précipitamment jetée et roulée dans ce fauteuil ! Oh ! être jeune, avoir l'honneur d'être artiste, sentir le talent en soi, et faire une pareille œuvre ! Se servir de l'art sacré pour surexciter les pensées malsaines cela est une profanation : je le dis

du fond du cœur. Qu'aurait dit Musset, le poëte des défaillances navrantes, mais aussi des redressements superbes, s'il avait su que ses vers devaient un jour servir de texte à un tableau dont la photographie se vendrait dix francs chez l'éditeur? Quant à nous, tout en reconnaissant les qualités de premier ordre dont se recommande cette toile, nous espé-



LISIÈRE DE FORÊT, PAR M. MONTENARD (Croquis de l'artiste).

rons qu'elle n'est, dans la vie du peintre, qu'un accident, quelque chose comme un péché de jeunesse, et nous remercions les esprits fermes qui n'ont pas voulu qu'elle compromît par sa présence notre exposition annuelle.

III.

SCULPTURE.

On a si souvent déclaré que notre école de sculpture était actuellement la plus haute expression de notre art et la gardienne de sa dignité, qu'il ne convient plus de redire ici une vérité incontestable. Par sa nature même, par la gravité des moyens dont elle dispose, la sculpture se trouve protégée contre les séductions qui pourraient la faire dévier de son principe. Toutefois — et ceci n'est qu'une remarque faite à première vue — j'ai

peur que la sculpture italienne n'ait chez nous, cette année, trop fait valoir ses attraits. Je trouve les petits sujets bien nombreux. On pourrait emplir une salle d'asile avec les enfants qu'on représente en marbre ou en bronze. L'un tient dans sa main un crapaud dont il a peur; l'autre attaché par ses lisières ne peut ramasser la grappe de raisin qu'il a laissée tomber; celui-ci pleure parce qu'un coq lui becquète sa chemise; celui-là étreint dans ses bras un cygne plus grand que lui. L'énumération en serait trop longue. Tout cela d'ailleurs n'est pas grave encore. Aussi n'est-ce pas un cri d'alarme que je jette, j'exprime la crainte d'un danger à prévoir.

Comment, en effet, pourrait-on se montrer inquiet de la grandeur de notre art quand on voit se lever devant soi une œuvre telle que les *Premières Funérailles*. Le groupe de M. Ernest Barrias est la manifestation la plus haute des sentiments que peut exprimer la sculpture. Adam et Ève portent dans leurs bras le cadavre d'Abel. C'est la première fois que la mort, dans son immobilité terrible et froide, se présente aux regards de l'homme; elle vient épouvanter un père et briser le cœur maternel. Ici se dégage l'idée philosophique et haute qu'il faut toujours chercher dans l'œuvre d'art. Adam, la poitrine renversée légèrement en arrière, porte le corps flexible et inerte de son fils, tandis qu'Ève, marchant à ses côtés, se penche comme un saule sur le front qu'elle couvre de baisers. Il y a un contraste terrible entre la résignation silencieuse d'Adam raidi contre la douleur, et le désespoir plein de sanglots de la femme brisée. Ils s'avancent tous les deux d'un pas inégal pour donner à la terre ce corps bien-aimé et fermer la première tombe. Avant de confier au marbre cette épopée grandiose, la partie matérielle pourra être légèrement reprise ou perfectionnée encore, mais on sent que le grand souffle qui anime les créations puissantes a passé sur le front de l'artiste.

Un autre groupe restera l'honneur du Salon de 1878 : c'est le *Paradis perdu* de M. Gautherin. Ici encore nous nous trouvons en présence d'une scène de la Bible. Ces grands sujets ne peuvent supporter une interprétation médiocre, ils ne tentent que ceux qui sont dignes de les évoquer. M. Gautherin a représenté Adam et Ève chassés du Paradis dans le premier moment de leur consternation et leur douleur. Adam assis baisse la tête et, tout près de lui, Ève, dans un mouvement charmant, cherche un refuge dans les bras de son protecteur. La silhouette générale est large, simple et belle. Le groupe admirablement composé fait, du premier coup, comprendre le sujet. Je voudrais peut-être un peu plus d'expression dans le visage de l'Adam, et du caractère dans le modelé des

mains et des jambes; mais toute la figure d'Ève est adorable; les lignes souples et ondulantes renferment des formes d'une pureté exquise.

La *Musique*, de M. Delaplanche, est une statue dont le charme doux



LES PREMIÈRES FUNÉRAILLES, GROUPE PAR M. E. BARRIAS (Dessin de l'artiste).

et la grâce parfaite font penser à Raphaël. Elle tient un violon dont elle fait entendre les accords harmonieux. La tête, un peu mince peut-être, se balance dans une oscillation imperceptible, tandis que le corps demi-nu, drapé d'un voile qui couvre la hanche et la jambe droite, suit, par

sa courbe flexible, le mouvement du rhythme divin. Cette Muse païenne qu'Apollon inspire a une sœur chrétienne : la *Vierge au lis* est la personnification de la chasteté. Coiffée d'un double voile qui baigne d'ombre



LE PARADIS PERDU, GROUPE PAR M. GAUTHERIN (Dessin de l'artiste).

son visage, elle est strictement enveloppée dans sa robe blanche immaculée, dont les plis légers tombent autour d'elle sans altérer l'élégance de ses formes ou la pureté de son corps virginal. Ses bras légèrement arrondis, ses mains jointes tiennent une branche de lis en fleur qui semble exhaler le parfum que ce marbre respire.

Le groupe en plâtre de M. Charles Gautier, *Perfidie,* représente une jeune fille assise : c'est la naïveté ignorante, c'est l'innocence inconsciente du mal. Elle écoute rêveuse et attentive les propos dangereux du séduc-



PERFIDIE, GROUPE PAR M. CHARLES GAUTIER (Dessin de l'artiste).

teur qui, debout, se penche près d'elle et, dans une attitude pleine de finesse et de désinvolture, lève le masque allégorique qui couvrait ses traits. Il y a dans cette figure d'homme svelte quelque chose comme

l'ondulation du serpent. Nous aurons plaisir à voir traduite par le marbre cette nouvelle création de l'artiste.

Le *Saint Jean* de M. Lafrance crie dans le désert la prophétie qu'il a mission de répandre : *Vox clamat in deserto.* Tout son petit corps se dresse pour donner plus de force à la voix qui sort de ses lèvres entr'ouvertes. Les jambes tendues, la poitrine cambrée, ses deux bras levés en l'air, il renverse la tête et témoigne de la foi ardente qui l'anime. Voilà certes une œuvre excellente, très-bien conçue dans le caractère du sujet. Il n'y a rien à critiquer dans l'exécution forte et savante. Ce torse a des puissances de modelé suprêmes.

Un mot résumera mon impression sur le groupe de M. Albert Lefeuvre, *Après le travail.* A quoi a servi à cet artiste, lauréat du prix de Florence, d'aller admirer les maîtres de la Renaissance, s'il ne s'inspire uniquement que du procédé de M. Paul Dubois, et s'il prend à M. Jules Breton le caractère de ses figures champêtres?

M. Lemaire a obtenu le prix du Salon avec son *Samson trahi par Dalila.* On applaudira à cette récompense. La Dalila a du caractère et un mouvement juste très-heureusement trouvé. Par contre la figure du Samson me paraît lourde. Je ne crois pas, de plus, que dans cette posture contournée il ait pu s'abandonner au sommeil.

M. Dumilâtre a élevé un tombeau à Crocé-Spinelli et Sivel, victimes de la catastrophe du *Zénith.* Je félicite hautement l'artiste de ne pas s'être laissé aller aux lieux communs des allégories triomphantes. Ici point d'apothéose officielle. Ils sont là, tous les deux, étendus simplement l'un à côté de l'autre. Leurs têtes très-ressemblantes reposent dans le calme de la mort. Un même suaire recouvre leurs corps, comme une même gloire unit leurs noms.

Il est inutile de louer le *Corneille* de M. Falguière que tout le monde a vu et admiré. Le marbre sied à cette noble figure. J'aurais désiré peut-être un peu plus de simplicité dans les ajustements et dans les plis. En outre, tel qu'il est, le poète a l'air de chercher un vers, pourquoi ne l'a-t-on pas représenté concevant une grande scène?

Je ne dois pas oublier, dans cette liste des œuvres de premier ordre, la statue de M. Franceschi : elle a la grâce et la douceur d'un pastel Louis XVI. C'est un portrait, dit-on ; il faut en féliciter le modèle.

Me voici parvenu aux limites dans lesquelles j'ai dû resserrer ma tâche. J'ai à me reprocher de graves omissions; elles sont involontaires; on me les pardonnera. Je veux, en finissant, me laisser aller à un mouvement d'orgueil national, légitime, même en face de l'Exposition universelle. Nous avons vu au Champ de Mars des écoles étrangères capables

de rivaliser avec nous; elles nous ont montré que si nous restions les premiers, nous avions du moins des émules. Les œuvres exposées de part et d'autre étaient choisies parmi les meilleures, qu'un long laps de temps



SAINT JEAN, PAR M. LAFRANCE (Dessin de l'artiste).

avait pu voir naître. Mais quel pays, hors la France, est capable de donner, tous les ans, une floraison comme celle que nous venons de voir? Il ne faut pas toutefois que notre fierté soit mauvaise conseillère; si l'arbre est magnifique, peut-être convient-il de concentrer la puissance de la sève, afin qu'elle ne s'épuise pas en rameaux inutiles.

ROGER-BALLU.

LES ÉCOLES ÉTRANGÈRES DE PEINTURE

L'AUTRICHE-HONGRIE.



i les envois de l'Autriche-Hongrie à l'Exposition universellede 1878 ne commandent pas absolument une admiration sans réserves, ils n'en auront pas moins suscité, pour la critique, plus d'une curieuse observation et soulevé plus d'un intéressant problème.

Dès qu'on a parcouru, au Champ de Mars, les salles où, par les soins des commissaires autrichiens, sont présentés en si bel ordre les ouvrages de peinture, non pas très-nombreux mais du moins triés, choisis, ainsi que quelques rares et bons morceaux de sculpture, partout disposés avec un goût parfait, on demeure tout d'abord frappé et de l'importance et de la rapidité des progrès obtenus, dans le domaine de l'art pur, par l'Autriche-Hongrie, depuis l'Exposition universelle de 1867.

On note aussi que Vienne, Prague, Buda-Pesth, Lemberg, Cracovie, Inspruk, que chacune des capitales, que chacun des foyers d'activité intellectuelle et d'enseignement de la vaste fédération impériale-royale aura tenu à concourir à cette manifestation d'une renaissance artistique qui, aux yeux du plus grand nombre, se révèle et se manifeste véritablement avec toute la spontanéité et la saveur de l'inattendu.

Aux lecteurs de la *Gazette*, si attentifs à suivre ces questions, l'aventure, pour être une surprise moindre, n'aura pas laissé de paraître piquante. Notre revue n'a-t-elle pas, en effet, soigneusement énuméré quels intelligents et énergiques efforts étaient tentés depuis dix ans par le gouvernement autrichien, dans le but de multiplier et les moyens d'en-

seignement et les encouragements aux arts plastiques ? Et la *Gazette* n'a-t-elle pas prévu que, de cette féconde semence, l'Autriche ne pouvait manquer de recueillir, à bref délai, les plus heureux fruits? Mais, si les légitimes succès de cette sympathique nation nous agréent et nous enchantent, ce n'est pas pour cela seulement qu'ils réalisent de faciles prévisions. Par cela encore qu'il y a dans la saisissante rapidité des progrès accomplis par l'Autriche-Hongrie de sérieuses causes de réflexion et d'émulation, aussi bien pour notre propre gouvernement que pour notre école tout entière, nous saluons avec joie l'aurore de cette naissante rivalité.

Donc on travaille, on s'efforce autour de nous, et les résultats conquis par l'Autriche-Hongrie, en un laps de temps aussi court, sont là pour en témoigner; ne l'oublions pas, si nous voulons réussir à conserver notre rang à la tête du mouvement de l'art européen.

En poursuivant son enquête, la critique n'éprouve aucune difficulté à déterminer quelles complexes influences marquent à cette heure dans la récente évolution de l'art austro-hongrois et à pressentir ce que cette même évolution représente, au fond, de valeur exacte et de promesses possibles.

A la seule exception près de la peinture de genre qui, avec MM. Defregger, Kurzbauer, Gabl, Max, Weisz et quelques autres, conserve encore d'étroits rapports avec Munich et Dusseldorf, l'Autriche-Hongrie n'obéit déjà plus exclusivement au courant germanique. Il est même permis de douter que ceux des peintres sortis de cette école, et qui survivent, voient se multiplier, et se renouveler autour d'eux les élèves et les imitateurs. Le goût des colorations montées et pimpantes gagne, à Vienne, le terrain que perd l'Allemagne, et MM. Charlemont, par exemple, avouent déjà des préoccupations qui les rapprochent plus de Henri Regnault et de Fortuny que de MM. Karl Piloty et Knaus.

Tandis que M. Makart, le plus brillant des peintres viennois, abandonnant lui-même ses inspirateurs d'autrefois : Cornelius et Kaulbach, demande, depuis quelques années, un nouvel idéal aux glorieux décorateurs vénitiens; que M. Munkacsy, un Hongrois établi à Paris et qui écoute volontiers les conseils de l'école française, cherche dans la voie d'un naturalisme expressif, même dramatique, un caractère de plus en plus accusé et personnel ; que M. Matejko enseigne, à Cracovie, les leçons d'un art élevé et y crée ce qui sera peut-être un jour l'*école polonaise*, école où les traditions de composition de nos peintres d'histoire, recueillies ou apprises de seconde main, se mêleront, sans trop de disparate, à cet amour des colorations contrastées et puissantes qui

est naturel à l'Orient; la Belgique, la Hollande et nos propres paysagistes, — Troyon et Rousseau plus particulièrement — comptent déjà nombre d'élèves et d'adeptes convaincus, nés de l'un ou de l'autre côté de la Leitha ou du Danube. Nul doute que l'Exposition universelle de 1878, en amenant de nouveaux contacts, ne fasse naître bientôt de plus ardentes conversions dans le sens de notre propre mouvement naturaliste, et que l'art autrichien n'en soit, dans un temps rapproché, profondément remué et renouvelé.

Mais c'est assez généraliser; au surplus, nous avons hâte de pénétrer plus avant dans l'étude et dans l'analyse des ouvrages exposés et dont quelques-uns ont été, à leur honneur, l'objet de discussions ou de critiques non exemptes de passion.

Plus particulièrement qu'aucune autre peinture étrangère exposée au Champ de Mars, le tableau de M. Makart aura eu cette fortune d'être accueilli comme un événement, et d'avoir sérieusement occupé l'opinion. L'*Entrée de Charles-Quint à Anvers* a, comme disent nos voisins d'outre-Manche, fait sensation. Mais, à cette heure que la plus haute récompense, une médaille d'honneur, est venue honorer l'artiste, nous pouvons juger son ouvrage sans crainte qu'on nous accuse de nous faire l'écho irréfléchi ou d'engouements inconscients ou de partialités jalouses.

L'*Entrée de Charles-Quint* est, d'ailleurs, comme décoration, une page d'importance. Si les erreurs y balancent les qualités, celles-ci, comme celles-là, ne sont pas, du moins, d'ordre vulgaire. Le sujet de la composition parle de lui-même. M. Makart l'a emprunté, paraît-il, à un passage d'une lettre d'Albert Dürer où celui-ci le décrit à son ami Melanchthon, non pas *de visu,* puisque le peintre avoue naïvement qu'il fut empêché par la jalousie de sa femme d'assister à ces pompes, mais d'après des témoins, maris sans doute moins timorés ou moins scrupuleux.

M. Makart a peint Charles-Quint couvert d'une armure d'argent, précédé d'arquebusiers, d'hommes d'armes et d'un chevalier portant son pennon et faisant son entrée solennelle dans Anvers, tout pavoisé et fleuri, au milieu de femmes nues ou presque nues, qui lui font un radieux cortège et lui présentent des bouquets et des guirlandes. Rien donc qui prête davantage au pittoresque et à l'animation comme cette donnée attrayante et si bien faite pour appeler les magnificences de la couleur. Pour fond, un décor splendide; toute une ville en fête avec des échafauds, des balcons chargés de spectateurs dans leurs costumes de *gala;* partout des femmes galamment parées, et les plus belles sans voiles ou n'en portant d'autres que des tissus d'une indiscrète transparence. Au milieu, Charles-Quint chevauchant fier, imposant et qu'ac-

clame tout un peuple se pressant sur le passage du jeune empereur-roi. Voilà bien la scène, et telle est bien l'ordonnance du tableau de M. Makart. Celle-ci, toutefois, ne se présente pas sans confusion. Il y a de l'entassement et de la cohue : on y étouffe. Les proportions des figures, au surplus, y offrent à l'œil inquiété d'étranges anomalies. Regardez plutôt ces personnages du premier plan, ces arquebusiers qui forment la tête du cortège, cette femme qui se penche au bord du cadre, des géants! Et tout de suite, sans que l'éloignement soit suffisamment justifié par le dessin ou par l'apaisement de la couleur, le surplus des personnages en scène reprend des proportions naturelles ou du moins plus optiquement plausibles. Évidemment c'est l'enveloppe qui manque à l'entour de ce tumultueux défilé : l'air y rétablirait la logique des distances et montrerait, en la rendant claire, la disposition successive et relative des groupes.

Est-il besoin de dire que M. Makart, qui semble avoir quelque chose de l'adresse d'Horace Vernet, dessine et peint de pratique et que, virtuose prestigieux, il a peut-être brossé en moins de deux mois cette superbe machine? Or ces vastes décorations offrent cet écueil que les nécessités de l'effet et de l'unité de l'ensemble entraînent forcément l'artiste à leur subordonner, même à leur sacrifier l'exactitude du *morceau,* de même que toute vérité trop formelle. L'idéal du décorateur n'est pas, nous le savons bien, l'observation sincère et positive du réel; avant tout, il faut qu'il vise à charmer, à tromper l'œil; aussi ne construit-il guère qu'à fleur de peau; il ne veut créer qu'une apparence, qu'une fiction de peinture savamment reliée dans ses larges partis et qui doit fournir une résultante harmonique, puissante et chantante, pour autant, bien entendu, que le peintre sache manier les richesses de la couleur et contraster ses masses de clair et d'obscur. Mais le modèle n'ayant point été serré d'assez près, le relief, l'accent de la vie y feront nécessairement défaut; cela, comme on dit, n'aura pas de corps. Véronèse, Velasquez, Rubens et Delacroix ont seuls connu et gardent encore le secret de ces lumineuses créations où les groupes baignent, agissent et se meuvent véritablement dans l'air, rendu lui-même presque palpable à force de vérité. Cette lumière vivifiante, cet air ambiant, choses géniales, ce ne sont pas les à-peu-près de la routine et les habiletés de la main qui les peuvent suppléer. A vouloir imiter les maîtres, M. Makart s'en est trop tenu à la surface : son observation s'est constamment arrêtée à l'épiderme.

En tant que manœuvre du pinceau, M. Makart est donc pour les méthodes expéditives. Il brosse plutôt qu'il ne peint, et cela sur des dessous à peine construits. Aussi son modelé est-il plat, d'aucuns même

diraient veule. Sans vouloir méconnaître les qualités véritablement saillantes chez M. Makart : l'élégance, le *brio*, la chaleur, il est encore permis de relever, et sans injustice, le manque de caractère de son style et le peu de variété qu'il imprime à ses types. Certes, sa tonalité est harmonieuse et il faut bien reconnaître qu'il a su la soutenir avec franchise et fermeté dans toute l'étendue de sa vaste composition ; mais au prix de quelles concessions, de quelle monotonie, et, pour nous servir de la langue des ateliers, au prix de quelle *cuisine* l'a-t-il obtenue? Des sauces jaunes, des tons roux dans les nus, dans les clairs, et des rouges-pourpre dans les draperies, dans les accessoires, unis, reliés par des apaisements de tons bruns, fournissent toujours de faciles accords; mais le résultat n'est rien moins que frais et surtout que vibrant. Aussi l'impression laissée par le tableau de M. Makart rappelle-t-elle un peu trop celle que donne l'aspect d'un de ces panneaux de cuir de Cordoue, où les vieux ors, roussis et patinés par le temps, se marient si heureusement avec le beau ton du rouge tanné des fonds. Cela est apaisé, discret, un peu mort même, et cela ne chante pas.

Ce qui n'empêche que M. Makart ne soit un vrai peintre, un artiste de race et d'élan et d'une verve aussi peu commune que l'est, elle-même, sa prodigieuse habileté. Certes nous nous garderions de l'offrir en exemple, mais, il faut aussi le dire, le talent de M. Makart peut marcher de pair avec celui des artistes réputés que tentent les splendeurs et les belles ordonnances de la grande décoration. En tout cas, nous ne lui connaissons pas beaucoup de rivaux à l'Exposition du Champ de Mars.

Nous donnerons prochainement le fac-simile en gravure hors texte du carton de l'*Entrée de Charles-Quint*, plus remarquable que le tableau lui-même.

M. Makart a encore envoyé deux élégants portraits. Ce sont de gracieuses femmes, d'aristocratique tournure, qui ont posé les modèles. L'arrangement des costumes, le piquant des toilettes, l'assortiment des tons offrent cette saveur d'école ancienne qui fait penser d'abord à Van Dyck et plus justement, ensuite, à ses délicieux continuateurs anglais, les Gainsborough et les Reynolds. Ici encore, M. Makart ne se montre donc ni très-personnel ni très-original, tout en restant un très-séduisant portraitiste. Il aura eu ce mérite, en tout cas, sinon de rafraîchir le genre, de le présenter, du moins, avec plus de pittoresque, et je ne serais point trop surpris si ces deux beaux portraits, héroïques dans leur maniérisme distingué, faisaient bientôt école à leur tour.

L'exposition autrichienne est, du reste, riche en excellents portraits. M. L'Allemand, élève de Frédéric L'Allemand, a envoyé un *Portrait du*



MILTON AVEUGLE DICTANT LE « PARADIS PERDU » A SES FILLES, PAR M. MUNKACSY (Croquis de l'artiste).

général Laudon qui est une œuvre du plus sérieux mérite. Le général est représenté à cheval, suivant attentivement les péripéties d'un combat. Sur les plans éloignés, on aperçoit ses officiers d'escorte et un corps de cavalerie au repos; près du général, le cadavre d'un soldat est étendu dans l'herbe. Ce portrait équestre est dans son ensemble d'une solidité merveilleuse; tout y est correct, clair, bien assis, juste de mouvement et d'expression : c'est là une œuvre de style, sobre et virile, et dont l'analogue ne se trouverait peut-être qu'en remontant jusqu'à Gros dans notre école française.

MM. d'Angeli et Canon sont, eux aussi, des peintres consciencieux de la personnalité humaine. Leur mérite réciproque n'est point de ceux qu'il soit permis de traiter à la légère. M. d'Angeli n'expose pas moins de treize portraits, le sien compris. La plupart sont des portraits d'apparat d'un très-beau caractère et d'un grand goût d'arrangement. J'ai particulièrement noté celui d'une dame — n° 3 du catalogue spécial de la section autrichienne — presque en pied, vêtue de noir, s'enlevant harmonieusement sur une tenture rouge et or éteints. C'est là une œuvre d'une distinction parfaite et qui donne toute la mesure du talent très-élevé de M. d'Angeli. J'y joindrai encore un charmant portrait de femme, en buste, la tête tournée de trois quarts à gauche, costume bleu, qui est traité avec un soin extrême. Il porte le n° 11, et la catalogue nous apprend qu'il représente Mme la princesse Hélène de Schleswig. Les n°s 6, 8 et 12, portraits d'hommes, rappellent dans leur coloration et dans leur tournure générale la manière de Gallait; quant au n° 13, le portrait de l'artiste, il est certainement un ressouvenir voulu de Van Dyck.

Les portraits de M. Canon sont, pour nous, une révélation : jusqu'ici nous ne connaissions de cet artiste que des compositions un peu ambitieuses, dans la manière de Kaulbach et de Piloty, des tableaux tels que celui qui figurait à l'Exposition de Vienne en 1873 : la *Loge de saint Jean*, peint dans des partis pris de coloration recherchant l'aspect des vieilles toiles. M. Canon est, en tout cas, un excellent portraitiste qui, malheureusement, conserve dans ce genre encore le goût des colorations passées et sentant le pastiche. Toutefois je n'hésite pas à préférer le portrait de Mme la comtesse de Schönborn, avec sa gracieuse désinvolture à la Van Dyck, à son portrait d'homme que je trouve parfaitement correct, mais froid.

De M. Griepenkerl, élève de Rahl, je signalerai à nos lecteurs un portrait remarquable et comme fermeté et comme coloration, soutenue dans des tons gris du plus lumineux effet : il porte le n° 50 et représente

le peintre R. Alt, probablement l'excellent aquarelliste dont l'exposition nous montre une dizaine de morceaux du plus brillant et du plus consciencieux caractère. De M. Horovitz, un Hongrois, je note son portrait de femme, portant le n° 16 du catalogue de la section, une peinture à la fois élégante et sérieuse dans sa noble tournure.

Mais venons-en aux compositions qui, avec MM. Benczur, Matejko et le regretté Cermak, mort cette année à Paris, sont des représentations historiques, dramatiques ou pittoresques, et avec M. Munkacsy des scènes d'intérieur, des tableaux de genre.

Le *Baptême de saint Étienne, premier roi de Hongrie,* par M. Benczur, est une œuvre plus énergique que savante dans sa coloration presque farouche et, surtout, dans sa construction plastique. Tout le haut du corps nu, le bas enveloppé d'une draperie de velours rouge éclatant, Étienne est agenouillé aux pieds du pape Sylvestre, qui répand l'eau du baptême sur la tête courbée du monarque. En arrière se tiennent debout quelques prêtres; un autre se montre seulement en partie à droite, tenant la croix. Établie en hauteur, cette composition n'est pas des plus heureuses. Elle manque de pondération, et le pape Sylvestre prend autant le regard que le catéchumène lui-même, qui, vu comme il l'est de dos, manquerait peut-être totalement d'intérêt pour le spectateur, n'était son éclatante draperie écarlate. Mais partout, dans les étoffes comme dans les accessoires, se manifestent déjà l'instinct inné et le goût des tons opulents. L'Orient n'est pas loin.

Avec M. Matejko, ce goût des colorations fortes, éblouissantes, mais souvent violentes et heurtées, se révèle avec plus de franchise encore. Cet artiste, qui envoie assez régulièrement à nos Salons annuels et dont nos lecteurs connaissent déjà le *Baptême de la cloche, à Cracovie,* — véritable feu d'artifice de tons rutilants, d'un dessin un peu rond et qui rappelle le crayon de Gustave Doré, avec ses boucles, ses petites vrilles, ses accents appuyés et sa trop grande liberté, — expose, au Champ de Mars, deux ouvrages nouveaux pour nous. L'un d'eux est le *Portrait du comte Wilczek,* traité à la manière héroïque et décorative de Véronèse, et du plus robuste caractère; l'autre est une grande composition intitulée *Union conclue à Lublin, en 1569, entre la Lithuanie et la Pologne.* C'est là, jusqu'à présent du moins, l'œuvre maîtresse de M. Matejko, qui doit, nous a-t-on dit, envoyer prochainement à Paris une nouvelle et importante composition historique : la *Bataille de Grünvalden.*

Dans son tableau de l'*Union entre la Lithuanie et la Pologne,* M. Matejko se livre tout entier. Son sujet est exprimé avec clarté, et la pose et l'expression des représentants des deux nations, prêts à signer le pacte

d'union, disent bien l'émotion élevée qui les anime. Gros, dans son *François Ier et Charles-Quint visitant les tombeaux de Saint-Denis*; Heim et Delaroche, avec sa *Mort d'Élisabeth*, peuvent revendiquer la meilleure part dans la méthode de présenter un sujet historique que suit M. Matejko. Sans doute, il n'est pas l'élève de ces maîtres, mais il est, croyons-nous, l'élève du peintre belge Gallait, qui les a toujours étroitement cherchés. Sans rappeler les fulgurances de coloration du *Baptême de la cloche*, la grande page historique de M. Matejko ne laisse pas de reproduire quelque chose de ses défauts habituels. L'effet général n'atteint pas une puissance suffisante, ou du moins qui soit en rapport de valeur et de relation avec le ton très-monté de certaines parties. Le foyer, le centre de la composition n'est pas présenté avec toute la logique, toute la force désirables. Il y a de l'éparpillement dans la distribution des clairs et de sensibles défaillances dans les plans secondaires; quelques personnages accessoires attirent trop le regard par le choix irréfléchi de telle ou telle couleur dissonante, et l'ensemble en paraît un peu disloqué et compromis. Cermak, sur le compte de qui nous n'avons pas à nous étendre, car ses ouvrages ont toujours été analysés et appréciés avec trop de soin dans la *Gazette* pour qu'il soit nécessaire d'y revenir, Cermak avait, comme M. Matejko, l'amour de la couleur, mais il avait aussi à un plus haut degré le sentiment juste de l'effet et, surtout, de l'emploi, avec moins d'arbitraire, des tons contrastés. Toutefois, hâtons-nous de le dire, nous préférons encore les exubérances et les excès de M. Matejko à de certaines indigences françaises, et nous ne sommes pas éloigné de penser que si l'artiste polonais consultait les chefs-d'œuvre des maîtres de l'école espagnole au XVIIe siècle, — qui répondraient sûrement mieux que d'autres à son tempérament, — il en arriverait vite à reconnaître ce que nos critiques à l'endroit de son coloris ont de légitime et de fondé.

Nos lecteurs savent au surplus que M. Matejko, comme M. Makart, a obtenu du jury de l'Exposition universelle une médaille d'honneur.

Tout le Paris amateur connaissait déjà le tableau de M. Munkacsy, intitulé l'*Atelier de l'artiste*, où le peintre s'est représenté lui-même, vêtu de velours gris clair, appuyé sur le haut d'une chaise, et montrant un tableau posé sur un chevalet à une jeune femme dont la toilette de velours bleu s'enlève sur les fonds trop obscurcis de l'atelier. C'est à peine, en effet, si l'on distingue dans ces ombres épaissies à dessein tous le bric-à-brac obligé d'un attirail de peintre : les bahuts sculptés, les tentures de tapisserie passées de ton, les riches étoffes et les poteries curieuses par leur forme ou leur couleur. M. Munkacsy en arrive trop aisément, avec cette méthode, à donner à ses compositions un carac-

tère d'unité qui serait louable s'il n'était par trop conventionnel et artificiel. Aussi préférons-nous à ce tableau, trop noir dans son parti général, le *Milton aveugle dictant le Paradis perdu à ses filles,* entrepris et mené dans une gamme de tons tout aussi chaude et profonde que dans l'*Atelier,* sans que, fort heureusement, l'artiste ait eu cette fois recours à son lourd enveloppement habituel. Ici, il y a grand progrès. L'air n'y est pas encore tout à fait, mais les quatre figures qui concourent à l'action ne sont pas du moins modelées dans ces tons bruns et enfumés, une des tristes nécessités de l'école du noir. La scène représentée est émouvante dans son intimité bien observée. Assis dans un grand fauteuil à dossier élevé, le poëte paraît absorbé dans ses pensées, tandis que celle de ses filles qui est assise au premier plan et écrit sur une table recouverte d'un tapis d'Orient, semble à la fois écouter et admirer encore les beaux vers que le poëte vient de dicter, et prêter toute son attention aux nouvelles paroles qu'il va sans doute laisser échapper.

Des deux autres jeunes filles, l'une est debout et contemple Milton avec une inquiète tendresse, et nous retrouvons cette même expression, mêlée de mélancolie, dans les traits de la seconde, qui a suspendu un instant son travail de broderie pour se tourner vers le visage du père chéri.

Comme exécution, comme couleur, ce tableau de M. Munkacsy est, nous le répétons, une œuvre remarquable, où les noirs du costume du poëte, les gris variés des robes des jeunes filles, reliés par les tons plus gais ou plus francs de quelques accessoires, comme le tapis de la table, par exemple, forment un très-harmonieux effet dans leur accord à la fois profond et puissant. M. Munkacsy a obtenu là son plus vif succès; aussi le *Milton* lui a-t-il mérité une médaille d'honneur.

Nous passons rapidement sur son troisième envoi au Champ de Mars, les *Recrues hongroises,* une scène de genre, mais du genre à la mode à Munich, avec ses expressions peut-être un peu trop puérilement contrastées et ses intentions d'esprit qui confinent parfois à la charge. Disons, toutefois, que ce tableau est d'une bonne couleur générale et que l'exécution est loin d'en être déplaisante.

Au surplus, nous voulons être sobre de développement avec les sujets de genre exposés par l'Autriche-Hongrie, à cette fin de ne point répéter ce que notre collaborateur Duranty a déjà dit dans son article sur l'exposition allemande, à propos des traditions ou des procédés en honneur à Munich ou à Dusseldorf.

Les *Fugitifs,* de M. Édouard Kurzbauer, un élève de M. Piloty, ont figuré à notre Salon de 1876. Mais la *Maison mortuaire,* du même

artiste, ne nous était pas connue. Cela est peint sagement, proprement et dans toutes les convenances; cela est plein de sentiment et de bonnes intentions, mais cela nous laisse calme. Décidément il manque à ces scènes d'intimité le piquant de l'expression, le ragoût de la couleur et la vivacité du mouvement qui nous semblent indispensables pour que des sujets de cet ordre arrêtent et retiennent l'attention.

Nous goûtons davantage, encore que ce soit sans beaucoup d'enthousiasme, le *Joueur de cithare* de M. Frantz Defregger, qui expose en même temps le *Jeu du pouce dans le Tyrol* ainsi que deux autres tableaux : le *Benedicite* et la *Visite*, compris dans l'exposition allemande. Excellents de pantomime et d'expression, très-spirituels et pittoresques d'arrangement et d'ajustements, ces ouvrages de M. Defregger, que nous trouvons cependant un peu monotones et froids, n'en sont pas moins très-louables et parachevés d'ailleurs avec une véritable conscience. *Sans patrie*, de M. Schmidt, et le *Curé arbitre*, de M. Gabl, dont la *Gazette* publiera un dessin original du faire le plus délicat, participent des mêmes qualités. M. Fux, lui, peint noir; ses deux envois : la *Cour de Léopold Ier* et le *Sacrifice de pigeons*, sont pris dans des partis trop intenses; mais avec M. Fux, il y a de la ressource : c'est un excessif.

Nous noterons de M. Eugène de Blaas le *Balcon*, une toile importante où l'artiste prouve qu'il aime à regarder du côté de Venise et de l'Orient plutôt que du côté de Munich, ce dont nous le louerons, et qui paraît avoir en lui l'étoffe d'un décorateur et d'un peintre d'histoire. Mentionnons aussi MM. Pascutti et Probst, dont les jolis tableaux, clairs, coquets, sont peut-être un peu trop écrits dans leur facture proprette et soignée; M. Weisz, un Hongrois qui montre beaucoup de talent, même beaucoup d'esprit, dans la *Fiancée slave*, dont la scène se passe en Moravie; M. Paczka, un élève de Zichy, qui peint largement de petits sujets; M. Schrödl, dont nous aurions dû parler à la suite des peintres de plus large envergure, car il a envoyé, en même temps qu'un portrait, une toile d'école, le *Rapt*, qui est une tentative honorable.

Pour en finir avec les peintres de genre, nous citerons encore les tableaux de M. Bruck Lajos, un élève de M. Munkacsy, qui fait preuve de largeur et de goût; ceux de M. Koller qui a des visées d'anecdotier historique, entre autres dans son sujet de l'*Empereur Charles-Quint chez Anton Fugger à Augsbourg*, et enfin la *Gare de chemin de fer*, de M. Karger, une composition mouvementée et qui, comme exécution, ne manque pas de mérite.

En passant, et pour ne rien omettre, je signale les tableaux de *nature morte*, si grassement et si spirituellement traités de M. Hugo

Charlemont, un élève de son frère Édouard qui a envoyé cette année au Salon ce joli morceau de peinture à la Fortuny, croisé de Henri Regnault, catalogué : le *Gardien du sérail.*

J'arrive aux paysagistes qui nous intéressent tout particulièrement, soit par leurs tendances, soit par leurs affinités avouées avec notre propre école. Mais, concurremment avec les nôtres, les traditions des écoles hollandaise et belge exercent une influence manifeste sur quelques artistes dont les ouvrages se trouvent exposés dans l'un ou l'autre département autrichien ou hongrois. Ainsi de Mlle Tina Blau, qui montre quelque chose de M. Jongkindt dans la touche grasse de son solide *Paysage hollandais ;* ainsi de M. Ribarz, dont les quatre motifs, tous pris en Hollande, plaisent par leur naïve sincérité et évoquent tout de suite le souvenir de Van der Meer de Delft avec ses pâtés de maisons aux toits d'ardoises ou de tuiles d'un si beau rouge. Dans sa vue d'*Helgoland,* M. Robert Russ se rattache encore visiblement aux maîtres de la Hollande, aussi bien que son homonyme, M. Franz Russ, qui a exposé un bon *Paysage hollandais* et une *Nature morte.*

Si l'Exposition universelle de 1878 atteste quelle puissante attraction notre école paysagiste contemporaine exerce sur les artistes étrangers, elle montre aussi qu'à Vienne, comme ailleurs, on regarde beaucoup du côté de la France. Rousseau, Troyon et tant d'autres de nos illustres maîtres d'hier ont conquis partout de profondes sympathies et préoccupent à cette heure plus d'un artiste en quête de l'idéal nouveau.

Un jeune peintre, M. Jettel, élève du professeur Zimmermann, s'est franchement épris de Th. Rousseau, et ses envois, tant au Champ de Mars qu'au Salon des Champs-Élysées, témoignent assez que son enthousiasme pour les pratiques, et le sentiment du maître est réfléchi et sincère.

M. Ladislas Paal est aussi un amoureux de Rousseau, et sa *Forêt de Fontainebleau,* avec son mystérieux effet de lune, emprunte au peintre du *Givre* quelque chose de sa pénétrante poésie.

Il y a longtemps déjà que M. Otto von Thoren est un habitué de nos Salons annuels : il y a conquis des récompenses, notamment en 1865. Nos lecteurs le connaissent donc et nous ne leur apprendrons rien en leur disant que les préférences de M. Von Thoren sont acquises à Troyon, dont il a réussi, plus d'une fois, à s'assimiler les fortes et saines colorations.

Il nous a semblé retrouver quelque chose du caractère encore un peu flottant et inquiet de nos orientalistes de la première heure dans les paysages de MM. Feszty (Arpad) et Meszoly. Marilhat lui-même a eu de ces hésitations lors de ses premières tentatives, et ces hésitations,

nous les retrouvons dans la vue de *Balaton* de M. Meszoly. Nous aimons, du reste, beaucoup le *Repos de midi* qu'expose M. Feszty, avec son robuste bouquet d'arbres au bord des eaux, ses délicats horizons et sa lumière éblouissante.

Un grand paysage, le *Brouillard d'automne*, de M. Schindler, encore un élève de M. Zimmermann qui, lui-même, a exposé l'*Incendie d'une forêt*, nous a paru d'une exécution particulièrement remarquable.

Tout le premier plan d'un barrage, avec sa chute, sa vanne, ses rives plantées d'arbres et de broussailles, ses herbes et ses touffes de plantes aquatiques, est peint par l'artiste avec un soin extrême, mais pourtant sans trop de minutie; puis, tout de suite, en arrière de ce premier plan, commence l'enveloppement de toutes choses. L'effet de ce spectacle, où la lumière calme apparaît combattue par la brume grise et à peine transparente, est excellemment observé et rendu.

Cette étude des envois de l'Autriche-Hongrie ne serait pas complète si nous ne disions un mot des brillantes et spirituelles aquarelles de M. Passini; c'est Venise qui l'inspire, et elle l'inspire bien. Regardez plutôt la *Procession* et le *Pont à Venise*. Nous avons déjà dit un mot des remarquables aquarelles de M. Rudolf Alt, des vues de monument pour la plupart. Il ne nous reste donc plus, pour clore cet inventaire, qu'à mentionner les cartons de Steinle et les dessins de Führich, mort en 1876, qui sont là pour nous montrer quelle évolution profonde vient de s'accomplir à Vienne, et combien, à l'heure présente, l'art s'y éloigne de l'idéal des Overbeck, des Cornélius et des Kaulbach que suivaient, au contraire, si étroitement, les peintres des générations précédentes.

PAUL LEFORT.



LA PETITE MADONE D'ORLÉANS

ET DIVERSES ERREURS DE PASSAVANT



Les lecteurs de la *Gazette* n'ont pas oublié la fine et délicate gravure de la petite *Madone d'Orléans* que M. Gaillard a faite pour cette revue en 1869 [1]. M. Henriquel-Dupont s'occupe à son tour de graver le même tableau; s'il réussit comme pour le dessin de la *Sainte Vierge avec l'Enfant,* qui est à la salle des Boîtes du Musée du Louvre, il fera une belle œuvre.

Ce dessin a été exécuté pendant la période florentine du Sanzio, sous l'influence de la finesse et de la distinction un peu mondaine de Léonard. C'est un motif gracieux; la Vierge sourit modestement à l'enfant en lui présentant sa nourriture; celui-ci, joyeux, la main sur le sein de sa mère, va prendre son repas; la manière dont il regarde le spectateur n'est pas exempte d'une certaine afféterie atténuée avec beaucoup de talent par le graveur; le sein découvert pour l'allaitement a probablement empêché Raphaël de poursuivre son sujet, et la peinture n'aura pas été exécutée.

La *Madone d'Orléans,* bien que peinte à peu près à la même époque, n'est plus sous l'influence exclusive du Vinci; elle est d'un style élevé, d'un sentiment propre au peintre d'Urbin, qui a fait un heureux retour vers l'expression ombrienne. L'idée prédominante paraît être de faire ressortir l'humilité de la mère devant la grandeur de son fils; tous deux font penser à la prière de saint Bernard qui commence le dernier chapitre de la *Divine Comédie.*

Ils ont l'auréole simple; le cercle crucifère n'étant pas là pour indiquer la divinité du fils, Raphaël répand sur la tête du Christ une lumière surnaturelle d'une merveilleuse beauté.

Plus tard, dans le tableau de la *Vierge à la chaise,* laissant l'auréole à Marie et au petit saint Jean, il la supprime au Christ, et fait sortir des flammes de sa chevelure.

Ici le visage de la mère s'éclaire de la lumière divine qui s'échappe de celui de son fils, l'obscurité du fond aide à l'effet; au sommet de la tête de Notre-Seigneur, sur ses cheveux courts et très-blonds, le peintre a fixé une clarté charmante qui s'épanouit sur son front puissant en rayons presque blancs, se dégradant sur le nez, sous les yeux, au-dessus de la bouche, et un peu sur la lèvre inférieure.

Le graveur s'appliquera certainement à rendre cette poétique clarté, et, pour

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts,* 2e période, t. I, p. 322.

l'exprimer, il y aura lieu de teinter vigoureusement le reste de la composition ; une gravure pâle ne semble pas suffire comme pour un dessin.

Notre peinture est de petites dimensions, c'est sans doute pourquoi elle a passé en plusieurs mains et a souvent voyagé.

Après avoir appartenu au duc d'Orléans, frère de Louis XIV, elle arriva par héritage, en 1701, au futur Régent, et fut le plus beau joyau de la galerie d'Orléans jusqu'à la fin du siècle dernier, qui la vit partir avec les autres tableaux du Palais-Royal.

Elle séjourna en Angleterre et en Belgique, puis à Paris, chez M. Aguado et chez MM. Benjamin et François Delessert.

En 1869, elle a été acquise par le duc d'Aumale à la vente de M. François Delessert. A cette époque, M. Charles Blanc a publié dans la *Gazette* deux articles importants sur la galerie Delessert, parlant de la manière la plus intéressante sur notre *Madone*. Nous continuerons l'histoire de cette peinture et prouverons, malgré le dire de Passavant, qu'elle est entièrement de la main du maître, et que l'assertion du savant professeur allemand, relative à la retouche de David Teniers, est, de sa part, une pure illusion. Nous signalerons en même temps quelques autres de ses erreurs. Plus un ouvrage est admis, plus il est utile d'indiquer les fautes que le temps a fait découvrir. A la vente, la compétition s'établit entre le représentant du prince et le British Museum; heureusement la victoire est restée à la France.

Cette précieuse épave est rentrée dans sa maison sans avoir changé de nom. Après une longue absence, la petite *Madone d'Orléans* se retrouvait en bonne compagnie : ce n'était plus le cabinet ancien, mais une galerie nouvelle; malgré ses vicissitudes, elle n'avait pas vieilli, et pouvait encore revendiquer le prix de la beauté au milieu de la fleur de la peinture moderne.

On l'a vue à Twickenham (Orleans house), occupant la meilleure place, et son propriétaire s'était plu, lui laissant son ancien cadre, à la mettre dans un second cadre, — vitrine digne d'elle.

Plus tard, en 1874, à l'exposition du palais Bourbon, on a pu l'admirer avec toute la galerie du duc d'Aumale rendue à la France; ce bel ensemble apportait une consolation pour la perte de l'ancien cabinet formé par le Régent, le plus beau de France après celui du roi.

On sait que Du Bois de Saint-Gelais a écrit un volume intitulé *Description des tableaux du Palais-Royal ;* ce catalogue, commencé du vivant du Régent, fut publié quatre ans après sa mort, en 1727, et dédié à son fils Louis Ier. Il n'est pas hors du sujet de parler des tableaux de Raphaël qui existaient alors dans la galerie. Saint-Gelais en compte seize, qu'il faut réduire à neuf authentiques, les autres n'étant que des répétitions. Ces neuf ont tous été en Angleterre, où il en reste huit; celui qui nous est revenu est le meilleur, et c'est notre *Madone*.

LES NEUF RAPHAEL DE LA GALERIE D'ORLÉANS AVEC LA DESCRIPTION DE SAINT-GELAIS.

1° Une *Sainte Famille*. 3 pieds 2 pouces, en rond.

C'est la *Sainte Famille au palmier*. A Bridgewater house, dans le salon intime de Lady Ellesmere.

2° *La Vierge avec l'Enfant Jésus.* — H. 2 pi. 4 po.; L. 1 pi. 6 po.

Notre Seigneur est nu, tourné de face, et a la tête appuyée sur le sein de la Vierge, élevant les yeux pour la regarder. Le fond du tableau est brun.

C'est la *Madone Bridgewater.* A Bridgewater house, dans le salon intime de Lady Ellesmere.

3° *La Vierge avec l'Enfant Jésus.* — H. 2 pi. 6 po.; L. 2 pi.

La Vierge est assise et tient l'Enfant Jésus, qui est nu et l'embrasse. Il y a un bout de paysage à droite. C'est la *Madone avec l'Enfant debout.* A Londres, dans la chambre à coucher de Lady Burdett Coutts. (Invisible.) Sébastien Bourdon a copié cette *Madone,* Ingres a copié la copie de Sébastien Bourdon; la copie d'Ingres, qui est à Montauban, l'a inspiré pour sa Vierge du *Vœu de Louis XIII,* et celle qui est aujourd'hui en Russie.

4° *Saint François d'Assise.* — H. 9 po.; L. 10 po.

Au musée de peinture de Dulwich, à l'ancien collège. Formait l'extrémité, à gauche de qui regarde, de la predella de la *Vierge glorieuse* des Dames de Saint-Antoine de Padoue à Pérouse.

5° *Saint Antoine de Padoue.* — H. 9 po.; L. 10 po.

Au musée de peinture de Dulwich, à l'ancien collège. Formait l'extrémité droite de la même predella.

6° *La Prière au jardin des Oliviers.* — H. 9 po.; L. 10 po. 3/4.

Un des compartiments de la même predella. Dans la chambre à coucher de Lady Burdett Coutts, à Londres. (Invisible.)

7° *Le Portement de croix.* — H. 9 po.; L. 2 pi. 7 po et 1/2.

Formait le compartiment du milieu de la même predella. Chez M. Ph. John Miles, à sa résidence de Leigh Court, près Bristol.

8° *Un Christ qu'on va mettre au tombeau.* — H. 9 po.; L. 10 po. 3/4.

Compartiment de la même predella symétrique à la *Prière au jardin des Oliviers.* Cette Piété était en 1857 à Londres, chez Mme Henri Dawson, qui l'a envoyée à l'Exposition de Manchester.

9° *Une Vierge avec l'Enfant Jésus.* — H. 11 po.; L. 8 po. et 1/2.

La Vierge assise tient sur ses genoux, dit Saint-Gelais, l'Enfant Jésus qui est nu, et le contemple. Le fond du tableau représente une chambre.

Voici notre Vierge, inscrite la dernière de tous les Raphaël du catalogue. Elle se trouve être réellement le bouquet, l'emportant sur la *Madone Bridgewater,* sur celle avec l'*Enfant debout,* et les autres sujets. Nous pourrions dire : *C'est la perle,* avec plus de vérité que Philippe IV, quand il reçut à l'Escurial la *Sainte Famille* du Sanzio provenant de la vente de Charles Ier, qui l'avait acquise du duc de Mantoue.

Comme pour la petite *Madone d'Orléans,* mais à d'autres points de vue, Passavant s'est beaucoup trompé sur ce tableau. Nous étant proposé de *signaler quelques-unes de ses erreurs,* nous commencerons par cette *Sainte Famille* que les Espagnols appellent « *la Perla* » et les Français « *à la Perle* ». Son nom vrai serait « l'Aurore »;

elle est en effet peu éclairée, et l'on aperçoit une aurore dans le paysage ; on la voit actuellement à Madrid, au musée du Prado, où elle n'a pas les honneurs du salon ovale, comme quatre autres Raphaël. La postérité a conservé l'exclamation du Roi, sans ratifier la supériorité de l'œuvre.

Passavant y fait de sainte Anne une sainte Élisabeth ; l'attitude familière de la sainte Vierge avec la sainte, lui posant son bras gauche sur l'épaule, dénote surabondamment que c'est sa mère.

De plus il affirme qu'elle a été peinte pour Frédéric de Gonzague, citant une lettre écrite à ce prince par Ippolito Calandra en 1531. Ici, il fait confusion ; il s'agit d'un simple portrait du duc peint à Rome par Raphaël en 1513, et non de la Perle. Celle-ci a été exécutée pour les Canossa, comme il est prouvé aujourd'hui par les recherches de M. Armand Baschet dans les archives de Mantoue, et elle ne devint la propriété des ducs de Mantoue que lorsque la famille appauvrie des Canossa céda au duc Vincent Ier, pour un certain fief, tous les joyaux artistiques de son palais de Vérone.

En outre, ces nouveaux documents, joints au texte de Vasari, sont pour plusieurs une preuve que Passavant fait encore erreur et confusion en croyant à un tableau qu'il intitule la *Naissance du Christ,* lequel il affirme avoir appartenu aux Canossa, et qu'il déclare perdu.

Ce tableau n'est autre que la Perle, et il n'y en a pas eu deux.

Voici le texte de Vasari :

« A Vérone, il envoya *un grand tableau* également bon aux comtes de Canossa, *qui représente une Nativité* de Notre-Seigneur très-belle, avec une *aurore très-admirée, ainsi qu'une sainte Anne,* et tout l'ouvrage ne peut être mieux loué qu'en disant qu'il est de la main de Raphaël d'Urbin; aussi ces comtes l'ont-ils en grande vénération comme il le mérite; et ils n'ont jamais voulu, malgré le très-grand prix (Vasari dit ceci en 1568) qui leur a été offert par beaucoup de princes, le céder à personne. »

Examinons ces lignes phrase par phrase :

« *Un grand tableau* ». La Perle a : L. 1^m,44. H. 1^m,15, ce qui est une belle dimension sans être absolument grand; mais remarquons qu'il venait de décrire le très-petit tableau de la *Vision d'Ezéchiel.*

« *Qui représente une Nativité* ». La Perle peut être appelée une nativité par Vasari, puisque, précédemment, il donne le nom de Nativité à la *Sainte Famille de Lorette.*

« *Une aurore très-admirée* ». Une aurore se trouve dans le paysage de la Perle.

« *Ainsi qu'une sainte Anne.* » On trouve dans la Perle cette sainte Anne, et Vasari la cite à juste titre, puisque c'est la seule fois que Raphaël l'ait introduite dans ses Saintes Familles peintes.

Si Passavant, dans la Perle, n'eût pas transformé sainte Anne en sainte Élisabeth, s'il n'eût pas cru que ladite Perle avait été peinte pour Frédéric de Gonzague, s'il eût fait nos observations sur le texte de Vasari, relatives à la grandeur du tableau, à la Nativité, à l'aurore, peut-être aurait-il été mis sur la voie, et n'aurait-il pas, avec ce texte, inventé un autre tableau qu'il appelle la *Naissance du Christ,* et dont il annonce la disparition.

Pour nous, il n'y a pas deux tableaux, les deux peintures n'en font qu'une, et nous voici débarrassé de plusieurs erreurs.



LA PETITE MADONE D'ORLÉANS (Collection du duc d'Aumale).

(Dessin de M. F. Gaillard.)

Le professeur Passavant de Francfort, travailleur infatigable, a publié sur Raphaël le meilleur ouvrage qui existe; on y trouve toutefois, nous le répétons, beaucoup de fautes, surtout quand il décrit les œuvres de la jeunesse du peintre.

Du commencement à la fin, il fait et défait les Raphaël sans la moindre crainte, à la manière de ses collègues d'Allemagne, Rumohr, Waagen et autres.

M. Reiset, dans son premier article sur les *Musées de Londres,* s'exprime à ce sujet d'une manière parfaite :

« Je ne me dissimule pas la difficulté que présente l'appréciation d'un tableau, et désire fort ne pas être comparé à ces personnages importants qui, il y a trente ou quarante ans, ont parcouru les galeries de l'Europe, bouleversant en un clin d'œil toutes les attributions anciennes, distribuant le faux et le vrai, le faux plus que le vrai, avec une sérénité incomparable. Les amis des arts, regardaient passer le météore avec admiration ou consternation; ils n'ont repris leurs esprits qu'au bout de quelque temps, en s'apercevant que les oracles ainsi jetés dans la foule n'étaient pour la plupart que de pures illusions contradictoires; ils se sont alors irrévérencieusement permis quelques éclats de rire. »

Outre ses appréciations erronées, Passavant s'occupe aussi, sans une pratique suffisante, de l'état des tableaux, trouve partout des repeints, ne peut pardonner aux Français de s'être donné le plus beau musée du monde, et, au lieu de les louer d'avoir sauvé les chefs-d'œuvre italiens et espagnols, par l'art tout français de la restauration des tableaux, il ne parle jamais de ce service loyalement reconnu par l'Italie et l'Espagne, mais cite sans cesse les traces maladroites de nos réparations; s'il y a une retouche, c'est toujours notre faute, quand il est facile de prouver, par les procès-verbaux de réception des tableaux, qu'avant leur départ ils avaient déjà été remaniés.

Ses recherches dans les bibliothèques, ses laborieux inventaires faits en tous pays sont fort utiles, mais il faut se méfier de son sentiment et de ses admirations; il intéresse par la variété de ses renseignements, et présente en général d'une manière assez exacte l'ordre chronologique et les détails historiques de l'œuvre, mais il pèche sous le rapport de l'élévation des aperçus et de la connaissance des choses de l'Église dont Raphaël, dans ses principales œuvres, est l'expression vivante, et dont Passavant ne peut se pénétrer entièrement, malgré sa passion pour le Sanzio.

A propos de la Perle, nous avons constaté quelques-unes de ses erreurs, il s'est aussi grandement trompé sur une partie de notre *Madone.*

Citons la fin de sa description :

« Le fond, dit-il, représente le mur d'une chambre avec un rideau gris-rouge, à gauche, et un petit escabeau sur lequel sont posés de petits vases. Ces derniers accessoires et le rideau gris-rouge ont été certainement ajoutés plus tard; ils sont peints dans la manière de David Teniers, à ce point que tout porte à croire que celui-ci est réellement l'auteur de ces additions malheureuses. Le coloris du tableau est vif et clair. Sa conservation paraît assez satisfaisante, car c'est seulement sur le bleu du manteau, et sur une des jambes de l'enfant, que le nettoyage se fait un peu trop sentir. »

Et d'abord, si le tableau n'a pas souffert, comme heureusement chacun peut s'en assurer, pourquoi lui aurait-on fait un fond à nouveau? Ce n'est pas admissible. Pourquoi introduire ici David Teniers, et lui supposer l'idée absurde de vouloir effacer une partie d'un tableau de Raphaël, dans le but d'y peindre quelque chose de sa façon. Encore s'il s'agissait d'un changement important, cette excentricité pourrait s'expliquer, mais pour un rideau, une planche et quelques vases, elle ne se comprend pas.

Qui eût permis ce changement? Il eût donc fallu que Teniers possédât le tableau; puis, quelle difficulté dans la transformation complète du fond sur lequel se détache si légèrement la tête de la Vierge!

Nous n'insistons pas sur le mot petit escabeau qui signifie siège de bois, sans bras ni dossier; substituons-lui le mot rayon, ou plutôt tablette.

Notre savant professeur ne trouve pas digne de Raphaël un rideau, avec de petits vases élégants rangés sur une tablette, et il se croit obligé de mettre ces accessoires vulgaires sur le compte d'un Flamand. Il voudrait probablement un portique laissant voir un paysage éclairé par le soleil d'Italie; mais alors il faut abandonner l'idée de la chambre de la sainte Vierge et de l'adorable intimité qu'elle comporte; et puis, nous n'aurions plus ce fond obscur, exécuté, comme nous l'avons dit plus haut, avec l'intention de faire ressortir la lumière mystique qui émane du Christ.

Il pense sans doute que l'invention n'est pas italienne, et c'est là son erreur.

Sans avoir beaucoup cherché, nous avons trouvé à Florence, à l'église d'Ognissanti, une fresque de Ghirlandajo représentant la chambre de travail de saint Jérôme, dans laquelle on aperçoit le rideau, la tablette et les mêmes vases florentins.

A l'église de la Minerve, à Rome, dans la chapelle Caraffa, peinte par Filippino Lippi, on peut voir une Annonciation à laquelle assistent saint Thomas d'Aquin et le cardinal Caraffa le donataire. — Il est donateur du tableau, mais donataire spirituel, par la grâce reçue; c'est pour la même raison que la *Madone* de Foligno s'appelle la *Vierge au donataire.*

L'Annonciation a lieu dans la chambre de la Sainte Vierge agenouillée, et dans cette chambre on trouve également le rideau, la tablette et deux vases.

Sur notre peinture, on aperçoit à gauche un rideau prenant à peu près la moitié du fond, puis le mur sur lequel est fixé, à hauteur de la main, sans soutiens apparents, une planche horizontale qui supporte, allant de gauche à droite, un vase cylindrique de grès gris à filets bleus, une petite bouteille de verre, un vase de grès à filets bleus comme le premier, mais moins large et plus haut, une autre bouteille, un vase de grès gris sans filets, couvert d'un papier ou d'une toile, — c'est sur ce vase qu'est placée une grenade, — puis un *fiasco* entièrement couvert de tresses de jonc avec une petite anse de la substance des tresses; ledit *fiasco* est bouché à la manière florentine, avec quelque chose de blanc, de la filasse probablement.

Le fruit est une grenade fendue dont les ouvertures sont d'un rouge vif.

Tous ces vases sont semblables à ceux de la fresque de Domenico Ghirlandajo.

Ici le comte Malvasia pourrait avec vérité appeler *Boccalajo* (faiseur de bocaux), et Filippino Lippi, et le Ghirlandajo, et Raphaël auquel par envie, dans sa *Felsina Pittrice,* il a donné ce surnom, passionné qu'il était pour les peintres bolonais ses compatriotes. « *Boccalaio Urbinate* », s'écrie-t-il. Épithète bien injuste, puisque les maïoliques ne se fabriquèrent, avec les gravures de Marc-Antoine et les dessins de Raphaël habilement copiés, que longtemps après la mort du Sanzio.

Par les photographies d'après les originaux, on peut se rendre compte de l'analogie des trois fonds de chambres, et conclure que c'est une disposition italienne et surtout florentine, à laquelle naturellement participait le peintre d'Urbin, quand il peignait notre *Madone* à Florence.

Une autre preuve que ces détails sont de sa main, c'est la grenade; jamais Teniers n'aurait pensé à ce symbole aimé de Raphaël. Avant l'exécution de notre tableau, le Sanzio l'a introduit dans les dessins appartenant à M. Madrazo et à l'archiduc Charles,

dessins qui précèdent tous deux la peinture analogue de la *Madone Conestabile* où la grenade est remplacée par un livre.

Cette toute petite Vierge avec l'Enfant, dite en Italie la *Madonnina del libro,* est ce qu'il a fait de mieux dans sa manière ombrienne ; il l'a peinte sur un rond inscrit dans un carré de 17 centimètres de côté, couvrant lui-même d'arabesques rouges les segments à fond noir, suivant la mode du temps.

Pérouse, qui avait vu peindre ce chef-d'œuvre, a eu le regret de le perdre en 1871 ; l'empereur de Russie en a fait l'acquisition à cette époque.

Au Louvre, nous avons de cette peinture une copie médiocre par Sassoferrato.

A la fin de son séjour à Florence, peu de temps avant de partir pour Rome, Raphaël eut encore l'idée de la grenade; il envoya à Domenico Alfani, son condisciple et ami, qui était resté à Pérouse, sa ville natale, un magnifique dessin à la plume, que M. Louis Gonse considère comme le plus précieux du musée Wicar; il représente une *Sainte Famille* où paraît saint Joachim offrant ce fruit à l'Enfant Jésus.

Domenico Alfani, avec l'aide d'Anselmo di Giovanni, a fait avec ce dessin un tableau important qu'on voit à la pinacothèque Vannucci à Pérouse; il y est connu sous le nom de la *Sainte Famille à la grenade.*

Au Vatican, pour la figure allégorique de la *Théologie* placée au-dessus de la *Dispute du Saint Sacrement,* le Sanzio a emprunté à Dante le vêtement de Béatrice, changeant la couronne d'olivier en une couronne composée de feuilles et de fleurs de grenadier dont le fruit aux grains sans nombre exprime l'unité de l'Église, image employée récemment encore dans les fresques de la Torre Borgia exécutées sous Pie IX ; une grenade fermée est aux pieds d'une femme assise qui représente la Religion.

Ne quittons pas les erreurs de Passavant, sans rappeler que dans la description de cette figure de la *Théologie* (Ier vol., page 114), il se trompe deux fois ; il écrit, en effet, qu'elle est couronnée de laurier, comme Béatrice, quand l'Alighieri dit formellement *cinta d'oliva;* de plus, ce n'est pas l'olivier, mais le grenadier que Raphaël a choisi.

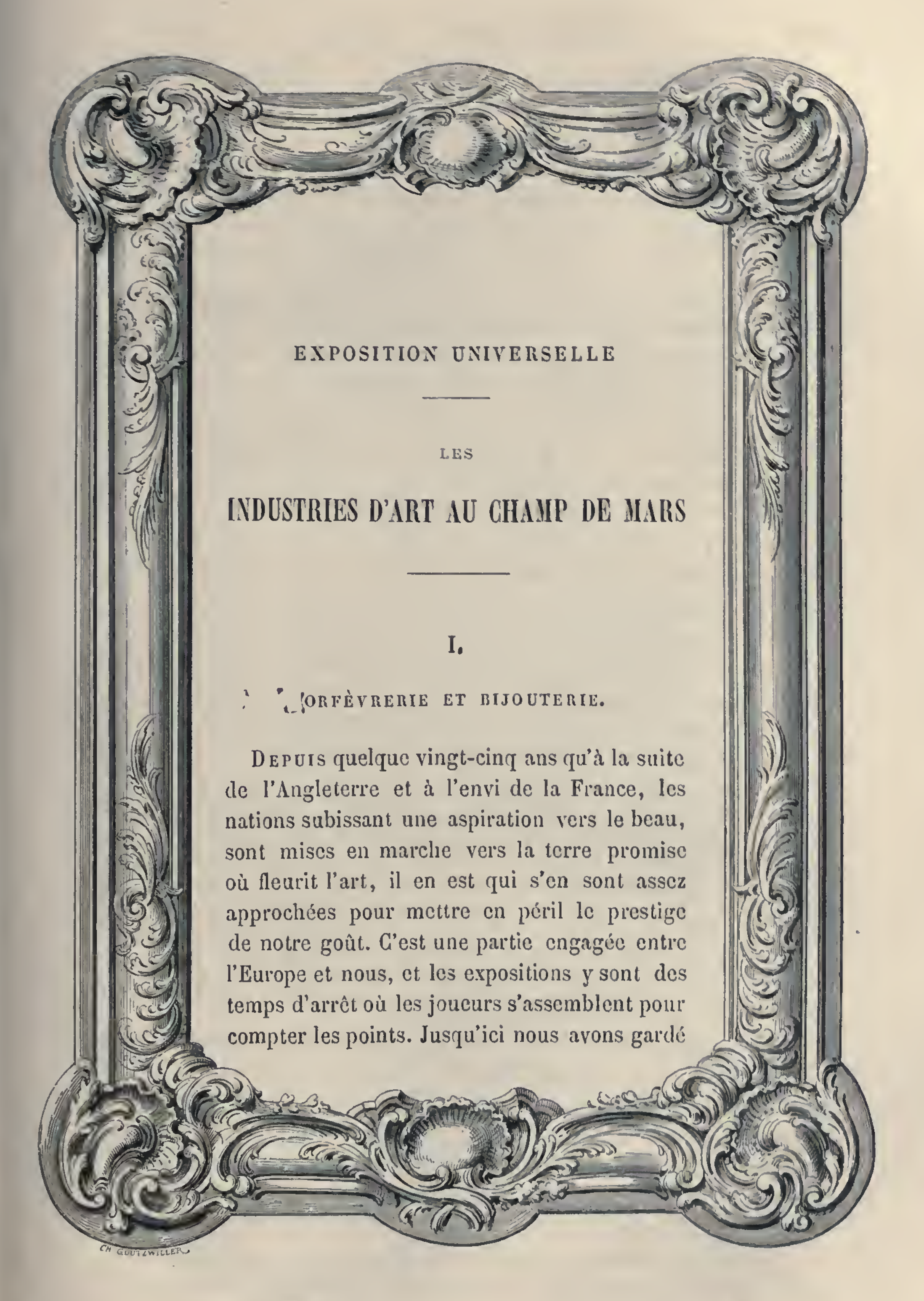
Avec les preuves solides que nous venons d'établir successivement, on peut conclure, malgré l'assertion de Passavant, que la petite *Madone d'Orléans* est entièrement de la main du maître. Suivant lui, les figures n'ont pas été retouchées; nous venons de démontrer qu'il en est de même du fond, et toute la peinture intacte a l'avantage d'être restée sur bois.

PALIARD.



Le Rédacteur en chef, gérant : LOUIS GONSE.

PARIS. — Impr. J. CLAYE. — A. QUANTIN et Cie, rue Saint-Benoît. — [1167].



EXPOSITION UNIVERSELLE

LES

INDUSTRIES D'ART AU CHAMP DE MARS

I.

L'ORFÈVRERIE ET BIJOUTERIE.

Depuis quelque vingt-cinq ans qu'à la suite de l'Angleterre et à l'envi de la France, les nations subissant une aspiration vers le beau, sont mises en marche vers la terre promise où fleurit l'art, il en est qui s'en sont assez approchées pour mettre en péril le prestige de notre goût. C'est une partie engagée entre l'Europe et nous, et les expositions y sont des temps d'arrêt où les joueurs s'assemblent pour compter les points. Jusqu'ici nous avons gardé

l'avance, mais quand nous mesurons les progrès de nos concurrents, nos succès nous donnent à penser.

Si dans quelques spécialités d'art et d'industrie la lutte devient sérieuse et passionnée, il en est d'autres où nous ne sommes pas menacés encore, et, parmi celles-là, l'industrie des métaux précieux et des bronzes est peut-être celle où la France garde une supériorité mieux marquée.

Ce n'est pas à dire que tout y soit bien, et je me hâte de modifier ce que pourrait avoir d'excessif et de dangereux un trop réel contentement de nous-mêmes; nous sommes les premiers, oui, mais parce que, à quelques exceptions près, la production étrangère est médiocre. Si les Anglais faisaient dans cet art les efforts qui ont été constatés dans la fabrication de leurs meubles, si l'Américain Tiffany poussait plus loin ses progrès, si l'Italie avait beaucoup de Castellani, notre supériorité serait en danger.

Orfèvres ou bronziers, nous allons à l'aventure, suivant notre fantaisie, personnelle, manquant d'école, n'ayant ni conseils ni direction supérieure. Nous n'avons pour nous soutenir que le goût du luxe chez le client, que la passion du gain chez le producteur; aucun artiste ne s'est encore pris d'amour pour cet art du métal qui garde, à qui le saura comprendre, des jouissances égales à celles que donnent au sculpteur la molle complaisance de la glaise et l'âpre résistance de la pierre, au peintre la magie de sa palette.

Si d'un bloc de marbre on peut tirer le dieu, la table ou la cuvette, l'or, l'argent et le bronze sont bien d'autres Protées, dont les transformations atteignent à l'infini; ces métaux appartiennent au peintre par l'émail par les patines variées de leurs alliages et par le mariage des pierres; ils tentent l'architecte par la netteté de leurs arêtes, l'éclat et la fermeté de leurs détails; ils conservent d'une façon ineffaçable le dessin du graveur, et, pour le sculpteur, ils sont la plus impérissable matière où la pensée puisse épouser la forme.

Il faut que nos artistes d'aujourd'hui ignorent absolument ces vertus si diverses, qu'ils n'aient jamais étudié les ressources de la fonte, de la ciselure, de la gravure et de l'émail, pour qu'à l'exemple des grands maîtres de l'art ancien, ils ne soient pas venus d'eux-mêmes à l'orfèvrerie, non plus en manœuvres de rencontre qui cèdent à contre-cœur, mais en maîtres véritables, qui rendraient à cet art un rang digne de lui et à eux-mêmes une gloire nouvelle.

Ils ont été sollicités pourtant; après qu'Auguste, Thomire, Odiot père et Biennais eurent avec les grands jours de l'empire ressuscité l'or-



BELLÉROPHON COMBATTANT LA CHIMÈRE.

(Groupe en argent composé et exécuté par MM. Fannière frères.)

fèvrerie, on vit les Cahier, les Fauconnier, les Wagner recourir à nos architectes et à nos sculpteurs. C'est sur l'avis de Chenavard que Fauconnier tenta les premiers essais de style Renaissance, et ce fut pour lui que Barye composa ses premières maquettes, les fondit et les cisela[1]. Liénard, Ganneron, Plantard et Geoffroy de Chaumes travaillaient pour Wagner; Vechte fut alors un des maîtres de la ciselure, le Musée du Luxembourg a deux de ses vases, mais ses plus belles œuvres sont en Angleterre; Justin et Nevilé dessinaient pour Duponchel; Rude et Simart modelaient pour le duc de Luynes le Louis XIII d'argent et la Minerve d'ivoire, d'or et d'argent, imitée de Phidias, mais bornaient à ces deux essais leur concours; Morel employait Klagmann et, comme le dit Th. Gautier en ses notices, « Pradier, David, Feuchères, Cavelier, Préault, Schœnwerk, Pascal, Rouillaud, ont été traduits en or, en argent et en fer oxydé par Froment-Meurice. »

Mais tous ces artistes comprenaient mal l'orfèvrerie, ce n'était pour eux qu'un gagne-pain, un moyen de payer le marbre ou la toile, et, la maquette achevée, ils retournaient rêveurs à un art qu'ils jugeaient et plus digne et plus grand. Ceux-là mêmes qui étaient nés en quelque sorte dans l'atelier du ciseleur, Carrier-Belleuse et Gilbert, croyaient se sentir palpiter des ailes; ils ont jeté la lime et le marteau, mais ils reviennent parfois encore au métier de leurs premiers jours. De tous ces enfants de l'orfèvrerie, il n'en est que deux qui lui soient restés fidèles, qui l'aient aimée de passion, qui lui aient consacré leur vie, les deux frères, les Fannière, et c'est par eux que nous commençons cette rapide revue : cet honneur leur est dû.

Travailleurs modestes et acharnés, aimés de qui les connaît, respectés de tous, ils vivent retirés dans leur quartier tranquille, loin des concurrences tapageuses, rêvant et créant, faisant tout par eux-mêmes. Leur œuvre déjà considérable reflète bien leurs natures, natures un peu grises et sérieuses, sans grand élan, mais sans faiblesses. Tout ce qui vient d'eux est marqué au coin de l'honnêteté, de la bonne foi; leurs œuvres sont pures comme le métal qu'ils emploient. Peut-être ont-ils gardé de leur jeunesse cette façon indéfinissable qui paraît vieillotte aux jeunes d'aujourd'hui, mais qui n'est pas sans charmes; ils ont dans leurs compositions un ressouvenir des maîtres que j'ai nommés : Feuchères et Lié-

1. Qu'est devenu le surtout de table commandé par le duc d'Orléans sur les dessins de Chenavard et dont Barye avait exécuté les maquettes, en neuf groupes de chasse où, dans un pêle-mêle pittoresque, se mêlaient les hommes, les lions, les tigres, les chevaux, les éléphants et les chiens ?



LE TRIOMPHE D'AMPHITRITE, PIÈCE DE MILIEU DU SURTOUT DE TABLE EN ARGENT EXÉCUTÉ PAR LA MAISON CHRISTOFLE POUR LE DUC DE SANTONIA.

(Composition de M. Reiber ; sculptures de MM. Mercié et Mathurin Moreau.)

nard, Pradier, Klagmann et Névilé, mais cela vaut mieux que d'avoir de certains les faciles élégances, les mièvreries néo-grecques et les coquetteries toutes de chic, dont la mode elle-même commence à se lasser.

Ils achèvent actuellement un bouclier, commencé depuis vingt ans (c'est dire leur persévérance), où sont repoussés, sur tôle d'acier, les personnages héroïques de l' « Orlando furioso »; ces figures équestres, détachées en relief sur un fond doux et orné, ont des vigueurs à la Vechte; — une délicieuse coupe, toute moelleuse de toucher, raconte les amours et la mort d'Adonis; la belle pendule, qui appartient à Mme Blanc, est faite de lapis et d'argent, elle occupe dans la vitrine des Fannière la place d'honneur; les grandes figures assises aux deux côtés sont belles, largement modelées et caressées d'un ciselet aimable et spirituel. J'aime cette épée, en forme de claymore, offerte au général Charette, et qui, de la pointe au pommeau, est faite d'un acier pur et fidèle, comme le héros de Patay; la poignée en est ingénieusement composée avec les attributs et la légende de la vieille Bretagne; enfin, si entre maintes pièces d'art et quantité de bijoux, nous choisissons pour le donner ici le dessin du prix de course offert en 1875 au comte de Lagrange, c'est que cette ingénieuse composition de « Bellérophon combattant la Chimère » nous paraît un exemple de grâce noble, et que l'exécution, bien que souple et minutieuse, n'enlève rien à la sculpture de son accent et de sa verve.

Mais les Fannière échappent à la définition étroite qu'on donne de l'orfèvre; artistes industriels, mais poètes de la forme, ils restent indépendants et pratiquent peu le métier par ses côtés commerciaux, ils trafiquent rarement de cette vaisselle d'argent qui convient à nos usages domestiques, tandis que c'est par ces articles d'utilité que les Christofle s'imposent tout d'abord.

Ils ont débuté en introduisant en France les procédés de galvanoplastie, de dorure et d'argenture électro-chimiques. Il semblait que ces moyens artificiels de production allaient amener la ruine de l'industrie rivale, en rendant la concurrence impossible.

Une importante usine est créée, elle va se développant rapidement. M. Christofle père vulgarise l'usage des pièces d'argenterie courante, mais peu à peu il relève aussi le goût de sa fabrication. Ce sont d'abord des surtouts de table comme ceux que présentent encore aujourd'hui les maisons Caylar-Bayar et Boulanger, surtouts étincelants, dont la voyante ornementation et la riche structure conviennent aux tables des hôtels et aux dîners d'apparat de quelques parvenus. Puis, la vie de chaque jour étant assurée, la prospérité de la maison garantie par la production

mécanique des couverts argentés et de grosserie courante, M. Christofle tente un premier essai d'orfèvrerie d'art : — c'est, en 1855, le service



NÉRÉIDE, BOUT DE TABLE DU SURTOUT EXÉCUTÉ PAR LA MAISON CHRISTOFLE POUR LE DUC DE SANTONIA.

(Composition de M. Reiber ; sculpture de M. Hiolle.)

de table de l'empereur. Tous les sculpteurs d'aujourd'hui se souviennent d'avoir travaillé avec une fiévreuse ardeur à cet important ouvrage, sous la direction de Gilbert ; mais rien n'est resté de cette œuvre de leur

jeunesse, non plus que du surtout de la Ville de Paris qu'exposaient en 1867 M. Christofle fils et M. Bouilhet. L'un a disparu dans les ruines des Tuileries, l'autre dans l'incendie de l'Hôtel de Ville; les orfèvreries et les bijoux ont de funestes destinées, quand un Louis XIV ne les envoie pas à la Monnaie pour racheter la victoire, c'est quelque imbécile révolté qui les détruit avec elle sur son bûcher d'ignominie.

Au contraire de ces deux beaux ouvrages, qui étaient de bronze argenté, le grand service qu'exposent cette année MM. Christofle et Bouilhet est bien réellement d'argent, il est destiné à ce duc de Santonia, dont le faste s'étalait aux noces du roi Alphonse et de la pauvre reine Mercédès.

Ici du moins nos artistes ont puissamment contribué à l'invention des modèles; pas de banalités. Reiber a été l'architecte de l'ensemble, et c'est à des sculpteurs tels que Mercié, Mathurin-Moreau, Hiolle, Lafrance et Gautherin qu'a été confiée l'exécution des figures.

L'idée générale en est simple : au centre le triomphe d'Amphitrite, — l'élégante silhouette de la fille de Nereus, se découpe svelte et fière, la ligne en est heureuse, et toute mignonne qu'elle est, cette jolie figurine de Mercié est noble et ne perdrait pas à être agrandie à des proportions naturelles. Au-dessous d'elle sont assises en de belles attitudes la Pêche fluviale et la Pêche maritime; des tritons et des néréides occupent les bouts de table, les saisons, modelées par Gautherin, prêtent aux flambeaux de gracieux motifs et les deux jardinières servent d'appui aux figures couchées de l'Europe, de l'Asie, de l'Afrique et de l'Amérique. — Lafrance, dans ces quatre sujets, a eu l'inspiration la plus aimable, il a rajeuni le thème classique en prêtant aux figures une grâce plus lascive; les quatre contrées sont ce qu'elles doivent être dans un festin, engageantes, prises de cette ivresse des sens qui vient de leur climat, de leurs fruits, de leurs vins, de leur soleil; elles semblent offrir au convive tout ce que les richesses du sol et les beautés de la nature peuvent accorder à l'homme le plus gourmet et le plus sensuel. C'est un délicieux poëme de la table que concevront et goûteront les gens doués de quelque entendement.

En dépit de ces figures charmantes et des délicates colorations de l'argent, dont l'éclat blanc est adouci par des frottis d'or aux douceurs estompées, l'aspect du surtout est solennel. Un autre plus modeste en ses visées est dû à la verve facile de Carrier-Belleuse, des groupes de bacchantes, d'enfants et de silènes, lui prêtent leur vivante animation, les sujets en sont aimables, les cristaux font avec l'ornementation Louis XVI un contraste étincelant, ce petit monde vit, il est d'une amu-



PIÈCES D'UN SERVICE A CAFÉ EN ARGENT, EXECUTÉ PAR LA MAISON CHRISTOFLE.

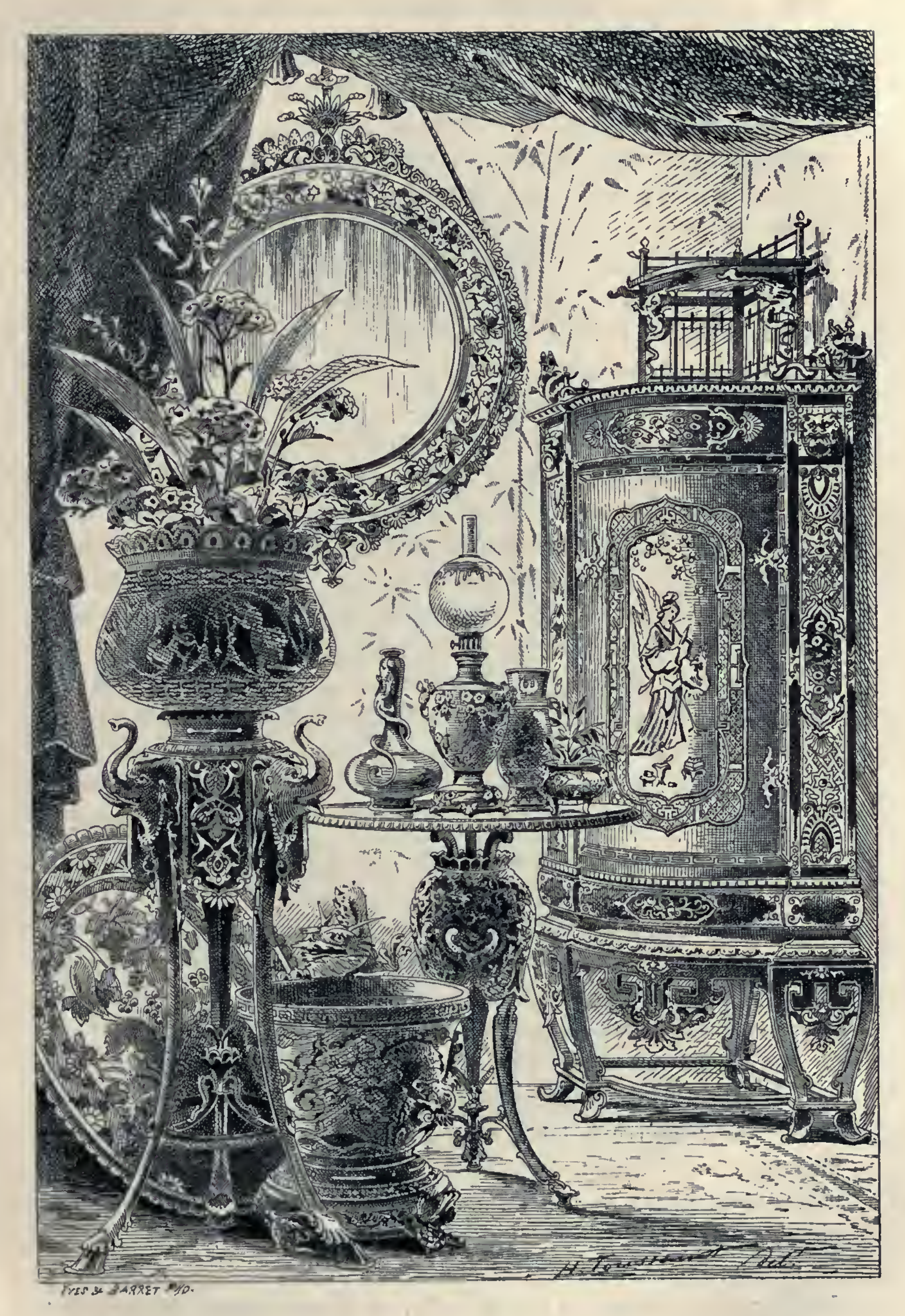
(D'après des modèles de M. Carrier-Belleuse.)

sante compagnie à table. Du même style et du même sculpteur sont les trois jolies pièces d'un service à café que voici représentées; mais si le dessin en dit la forme élégante, il ne peut raconter les scènes amusantes qui se déroulent en bas-relief tout autour des vases : c'est une cohue de bambins, jolis comme les amours du dernier siècle, remuant, grouillant, agissant, vivant de la vie des arts, les uns chantent, les autres déclament, il y a des guerriers, des peintres, des mimes, c'est tout un petit poëme plein d'esprit enlevé à la pointe de l'ébauchoir dans la cire dure et qui m'a ravi d'aise quand l'artiste m'a montré son esquisse. Voilà bien le Carrier qu'on aime, le sculpteur très français, le petit neveu de Germain Pilon, de Coustou et de Clodion surtout; s'il s'était souvenu de ses commencements, s'il avait repris le ciselet pour modeler lui-même l'argent, comme il avait modelé la cire, ces trois bijoux charmants vaudraient plus que leur pesant d'or.



TORCHÈRE MODELÉE PAR GUILLEMIN.

Il faudrait dans cet ordre d'idées citer deux surtouts du même fécond artiste, un de Mathurin-Moreau, les faunes de Piat et certain déjeuner, dessiné par M. Rossigneux, où la peau du lion de Némée joue un rôle unique et pourtant point monotone.



VASES ET MEUBLES EN ÉMAUX CLOISONNÉS ET EN BRONZES PATINÉS ET NIELLÉS DE STYLE JAPONAIS.

(Maison Christofle et Cie.)

C'est à Ch. Rossigneux encore qu'est due la composition du meuble à bijoux qui fit sensation à l'exposition de Vienne. Dans ce meuble, ainsi que dans la Bibliothèque du Vatican, où commence et où finit le rôle de l'orfèvre? — l'architecte en est l'inventeur et le maître, mais s'il consent à construire moins en bois qu'en métal ces deux importants spécimens d'un art tout moderne, c'est donc qu'avec les bronzes et l'argent, les pierres et l'émail, on peut doter le mobilier civil d'une richesse nouvelle et donner à l'orfèvrerie un rôle plus intéressant que celui d'orner les tables et les dressoirs.

La Bibliothèque du Vatican est destinée à contenir toutes les curieuses traductions de la *Bulle ineffabilis;* l'abbé Sire, du diocèse de Paris, avait entrepris, il y a dix-huit ans, cette tâche gigantesque. Sous son action constante, le dogme de l'Immaculée Conception a été transcrit dans toutes les langues du monde, et, du fond de l'Asie, des îles océaniennes, dans les idiomes les plus ignorés des peuplades lointaines, comme dans les langues d'Europe et les patois de nos provinces, cette proclamation du pape Pie IX, répétée avec empressement, avait été naïvement ou artistement calligraphiée et enrichie de précieuses miniatures. A ces manuscrits il fallait de dignes reliures, elles furent faites et plusieurs sont très remarquables; à ces livres il fallait un meuble, l'amour des fidèles en couvrit les frais et l'humble prêtre de Saint-Sulpice fit un double miracle: à l'inverse de ce qui se passait dans l'antique Babel, il accorda les langues les plus diverses en un même cantique d'amour, et lui, pauvre, ignoré, timide, il parvint à créer le meuble le plus somptueux qui soit en ce concours des arts et de l'industrie.

C'est un immense cabinet long de six mètres et que soutiennent trente-six pieds, aux chapiteaux de bronze ciselé, que relient entre eux des entretoises du même métal, et que surmonte une statue d'ivoire et d'argent de la Vierge de Lourdes.

Des vitrines en glace, inclinées en manière de pupitres, protégent les manuscrits; une longue ceinture d'émail cloisonné, aux guirlandes d'églantines, enserre la table, tandis que la frise supérieure porte une magnifique composition, dessinée et peinte sur cuivre par Ch. Lameire, et représentant les Nations du monde apportant, en une marche triomphale, au chef de l'Église, les titres écrits de la gloire de Marie.

Dire ici la profusion des ciselures, les détails de fine sculpture, la douceur et le charme des émaux de Fr. de Courcy, serait empiéter sur la place qui m'est accordée; cependant, tout en rendant hommage à M. Reiber, l'architecte qui dessina le meuble, je risquerai quelques critiques. — J'en trouve le profil anguleux et la forme massive, en raison des

supports; certains détails sont délicieux, et certains autres, comme les médaillons votifs de la frise inférieure, sont d'une facture trop précieuse

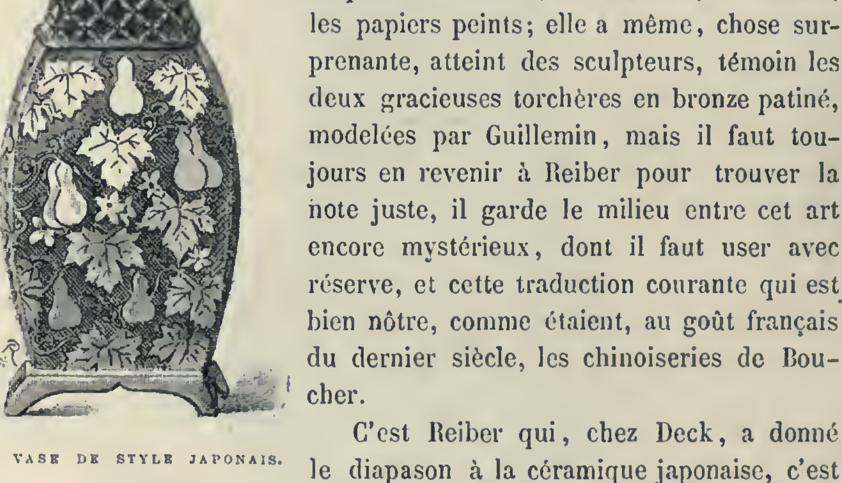


VASE DE STYLE JAPONAIS EN BRONZE INCRUSTÉ AVEC ORNEMENTS EN RELIEF.

(Maison Christofle et Cie.)

et trop sèche. Mais il est difficile de juger d'un tel ensemble autre part que dans son milieu et c'est au Vatican seulement, dans la salle qui lui est réservée, que le meuble pourra être justement apprécié ou critiqué.

Ici, pour continuer à parler de la maison Christofle, il conviendrait d'ouvrir une longue parenthèse et de remonter jusqu'à l'introduction dans nos mœurs de ce goût japonais, qui, depuis quelque dix ans, a si profondément modifié nos idées décoratives. — C'est une étude qui vaut qu'on s'y arrête et que j'entends faire autre part; mais encore que cette influence soit bonne ou mauvaise, profitable ou dangereuse, il faut dire que MM. Christofle et Bouilhet s'y sont livrés des premiers, et que c'est chez eux qu'il faut aller chercher le grand prêtre du japonisme, en la personne de Reiber, que nous avons déjà nommé.

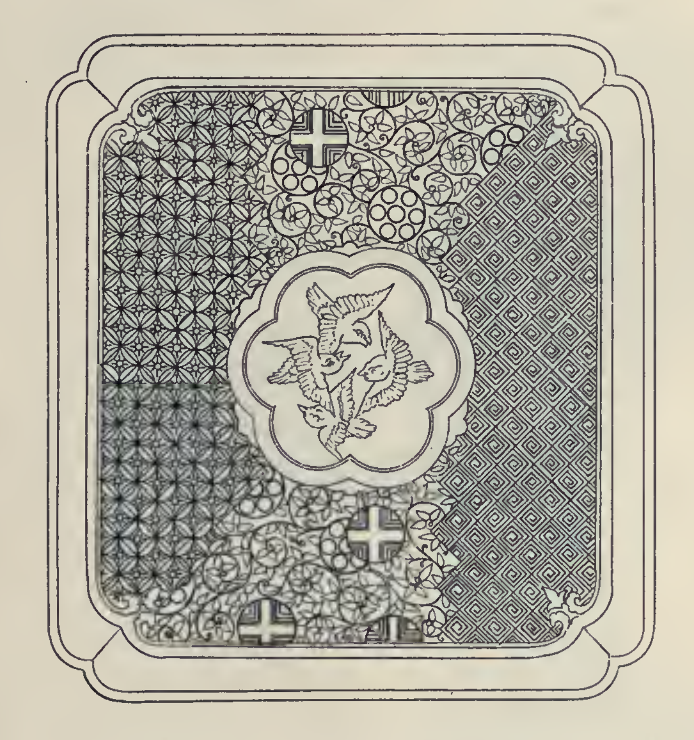

VASE DE STYLE JAPONAIS.

Bien d'autres artistes se sont convertis à sa doctrine, cette mode a envahi la céramique, les cristaux, les meubles, les étoffes, les papiers peints; elle a même, chose surprenante, atteint des sculpteurs, témoin les deux gracieuses torchères en bronze patiné, modelées par Guillemin, mais il faut toujours en revenir à Reiber pour trouver la note juste, il garde le milieu entre cet art encore mystérieux, dont il faut user avec réserve, et cette traduction courante qui est bien nôtre, comme étaient, au goût français du dernier siècle, les chinoiseries de Boucher.

C'est Reiber qui, chez Deck, a donné le diapason à la céramique japonaise, c'est lui qui, chez Christofle, a prêté à l'émail et aux métaux les tons justes pour s'accorder. — Décrirons-nous les vases émaillés par Tard d'après ses dessins? Expliquerons-nous le travail du cloisonné dont la curieuse et patiente réussite égale à présent les plus beaux ouvrages de la Chine? Parlerons-nous des coupes, des lampes, des coffrets, des jardinières, des pendules, qui, soit par les couleurs de l'émail, soit par les patines variées des bronzes incrustés d'or et d'argent acquièrent une décoration si intense et si variée? — C'est là le propre de cet art nouveau qui nous vient de l'extrême Orient, et, puisque nous avons nommé Tard l'émailleur, il nous faut citer parmi les plus précieux collaborateurs de Christofle, Guignard, l'auteur de ces patines métalliques, dont les deux meubles d'encoignures sont, comme dessin et comme exécution, les deux plus merveilleux exémples que nous connaissions. Nous signalons encore le grand vase de Chéret, dédié aux

arts décoratifs et qui, par son importance et les tonalités du métal, rappelle le beau vase d'Anacréon, publié en 1874 par la *Gazette*; mais si, dans cet article, nous donnions à la maison Christofle une part proportionnée à celle qu'elle tient dans la classe 24, la part des autres en serait singulièrement amoindrie.

Pourtant il convient de rendre aux chefs de cette importante usine une éloge bien dû; plus que d'autres ils répondent à ce désir que



PLATEAU DE CUIVRE A INCRUSTATIONS GALVANOPLASTIQUES.

(Maison Christofle et Cie.)

nous manifestions en commençant : ils appellent l'artiste, l'aident, lui apprennent à aimer l'art du métal, font avec lui des échanges d'idée, et artistes eux-mêmes, ils contribuent à cette conversion des maîtres et du public, non-seulement par leurs travaux, mais encore par le concours qu'ils donnent aux sociétés d'art et d'industrie.

Un autre orfèvre bien et justement remarqué, c'est M. Tiffany, de New-York. Lui aussi prend au Japon son inspiration, mais il avait profité déjà des essais tentés par Christofle. Ayant eu la bonne fortune d'étudier

à Philadelphie, deux ans avant nous, les procédés des Japonais, comme il nous est donné de le faire aujourd'hui dans leur intéressante exposition, il a mis à profit cette avance. Il délaisse l'émail, il ne s'applique pas à copier les fines et capricieuses ciselures de Kanasawa et de Takaota ; ce qu'il emprunte au Japon, c'est son décor le plus franc : des plantes aux larges feuilles, des oiseaux, des poissons; ce qu'il a surtout pénétré, c'est le secret de ses alliages. Il a merveilleusement bien imité le *mokoumé,* ou mélange de lames d'or, d'argent, de cuivre pur ou allié, brasées, repliées, forgées et laminées ensemble de façon à imiter, comme l'exprime le mot indigène, les veines du bois ; le *chakoudo*[1], alliage de bronze et d'or aux reflets sombres ; — le *sibouiti,* autre alliage aux



COFFRET EN BRONZE PATINÉ INCRUSTÉ D'OR ET D'ARGENT.

(Maison Christofle et Cie.)

tons gris. Le nielle des Russes et les dépôts incrustés de cuivre fin complètent, avec l'or et l'argent, cette nouvelle palette de l'orfèvre, et c'est avec cette palette que l'Américain, dédaignant les réactifs chimiques, parvient à des effets variés, dont la solidité de tons ne redoute pas l'usure. C'est là un progrès, mais ce n'est pas le seul.

Tiffany s'est appliqué à répandre ces décors sur les formes les plus pratiques, les plus logiques, les plus simples : il a revêtu d'un martelage doux et régulier la surface de l'argent, feignant, par un ingénieux artifice, d'avoir obtenu les rondeurs, non plus avec le tour, mais avec le marteau à rétreindre. L'effet en est harmonieux à l'œil, l'argent n'a plus cet aspect sec et froid, dont le brunissage augmentait encore la fade apparence; on ne craint plus de poser les doigts sur des surfaces polies,

1. Nous suivons ici les indications données par le catalogue officiel japonais.

elles ont les fines craquelures de la peau, les nervures de la feuille, les mailles et le tissu de certains fruits, et de suite les gens de goût se sont pris à aimer cette charmante nouveauté, qui n'est qu'un renouveau des procédés primitifs.

Tiffany nous étonne encore par l'habileté de ses ciselures. Certain service à thé de forme indienne, tout couvert de fleurs repoussées sur argent, est un pur chef-d'œuvre et son grand vase dédié à Bryant, le poète journaliste, a de sérieux mérites; les pièces du surtout, aux figures de Sioux et de Delawares, se peuvent comparer à celles qu'a jadis modelées, pour le comte Koucheleff, Émile Carlier, et dont Caylar-Bayar expose une reproduction satisfaisante, inférieure cependant en ciselure aux pièces américaines. — Enfin, rien n'est plus parfait que la gravure des couverts de table présentés par la maison de New-York; je recommande en première ligne le service oriental et le service si varié, si fin, où sont représentés tous les dieux de l'Olympe; je doute que nous ayions en France un graveur capable de faire des matrices aussi parfaites, depuis qu'Heller est passé aux États-Unis.



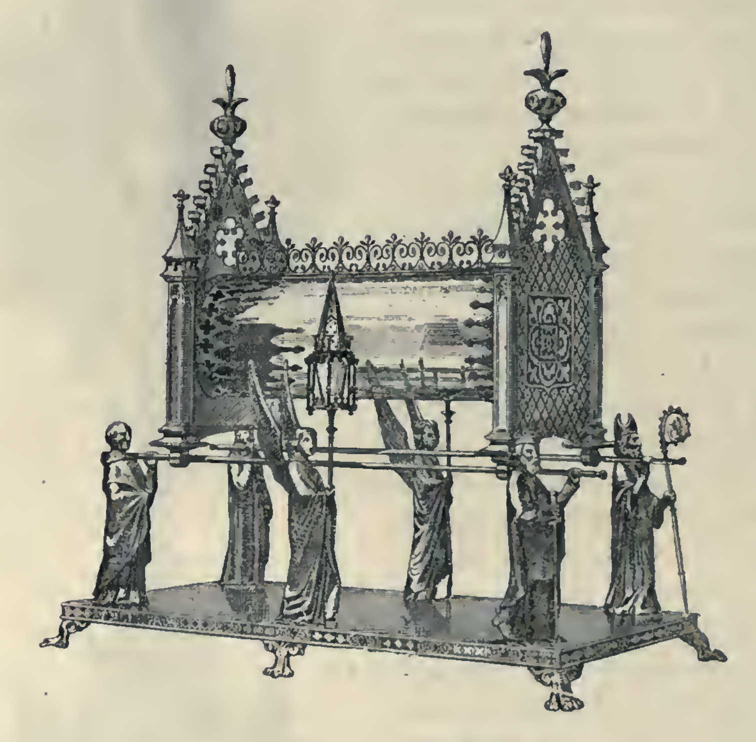
OSTENSOIR DU SACRÉ-CŒUR.

(Exposé par M. Poussielgue-Rusand.)

Je ne m'arrête pas longtemps à la maison Elkington, bien qu'elle ait en Angleterre une importance comparable à celle de la maison Christofle en France. Ses émaux cloisonnés ne sont qu'une répétition timide des émaux de celle-ci, et, malgré de sérieuses qualités, ses ouvrages ont le grave défaut de n'avoir pas un caractère qui leur soit propre. Puisque c'est seulement par ses côtés artistiques que l'orfèvrerie trouve entrée dans ce recueil, nous ne voyons à signaler chez Elkington que les beaux travaux de Morel-Ladeuil, un artiste français, qui dirige avec M. Willms, un autre Français, les

fabriques de Londres et de Birmingham. Ce sont des noms conns des amateurs, et déjà en 1876 nous avions admiré au Salon le beau vase de l'Hélicon. J'aime moins le nouveau bouclier dont le sujet est emprunté au poème mystique de Bunyan, *The Pilgrim's progress* et qui est une pâle copie de l'autre bouclier, *Le Paradis perdu*, qu'avait composé Morel Ladeuil et que possède le Musée de Kensington.

M. Poussielgue-Rusand et M. Armand-Calliat représentent presque à

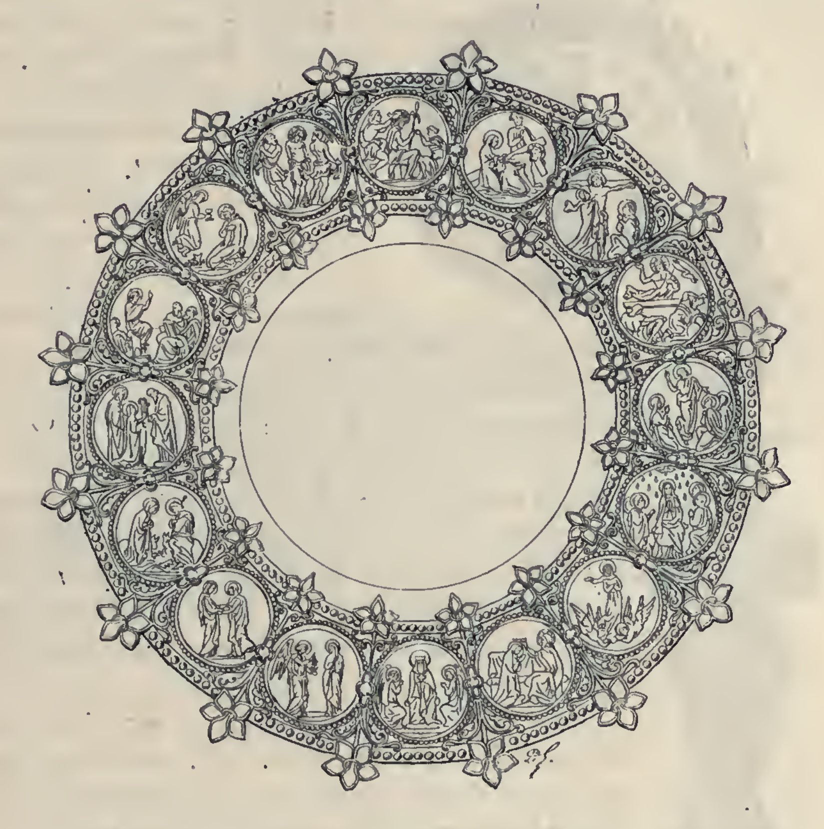


CHASSE DANS LE STYLE DU XIV[e] SIÈCLE.

(Exposée par M. Poussielgue-Rusand.)

eux seuls l'orfèvrerie d'église, mais ce sont deux tempéraments opposés. Le premier traite en bronzier son travail, le second le soigne en bijoutier amoureux du détail, l'un cherche l'effet, l'autre le joli, en sorte qu'entre ces deux hommes également habiles, les préférences se partagent. — L'orfèvre de Paris convient aux architectes, ils lui confient volontiers l'exécution des grandes ornementations de bronze doré, dont les lignes doivent s'inscrire dans les cadres de pierre des églises, des ornements d'autel, des croix, des lampes suspendues, des châsses et des tabernacles, dont la mignonne architecture n'exclut pas une facture large

et ferme. Il construit en bronze ou en argent, comme on construit en pierre, et ses orfèvreries n'ont besoin pour retrouver leur charme sévère que d'être corrigées par le temps, — témoin cette châsse du XIVe siècle dont nous donnons la copie et qui est imitée de celle que conserve le Musée de Cluny ; son éclat trop neuf offense les yeux, nous ne sommes pas



ROSACE EN ÉMAIL CHAMPLEVÉ DE L'OSTENSOIR DE N.-D. DE LOURDES.

(Exposé par M. Armand-Calliat.)

accoutumés à cette gamme éclatante d'ors et d'émaux ; s'imagine-t-on l'une des merveilles d'orfèvrerie religieuse de la collection Bazilewski rémaillée et redorée à neuf, cela serait du plus déplorable effet?... Les meilleurs morceaux de M. Poussielgue-Rusand gagneraient à vieillir d'un siècle ou deux.

Parmi les pièces à noter, citons en première ligne l'autel en bronze doré, exécuté pour la cathédrale d'Auch, dans le style du XVe siècle, et dont les frises et les clochetons, déjà si légers, prendront en place, lorsque

la dorure en sera ternie, de tout autres délicatesses. L'autel de la Vierge pour l'église d'Yvetot, conçu et dessiné, dans le style Louis XII, par M. Roguet et modelé par Chedeville, est exécuté en brónze et en marbre; l'ordonnance m'en plaît moins, la répétition des motifs donne à cet édifice une monotonie fâcheuse, et je blâme surtout l'éclat cru des ors et du marbre blanc [1]. — Parmi les petits objets, il faut mentionner un ostensoir Renaissance, dessiné par M. Corroyer et dont les justes proportions conviennent à l'usage : ce n'est plus une masse pesante que porte avec angoisse l'officiant, la bénédiction sera donnée sans effort, et l'élégante proportion de l'objet ajoute encore à sa légèreté. Enfin j'insiste sur le fini de trois pièces d'autel : le calice, le ciboire et les burettes d'un précieux travail d'émail cloisonné, le premier essai, je crois, de restitution de ces émaux à l'orfèvrerie d'église; ceci vaut d'être encouragé, car la mauvaise économie du clergé oblige d'ordinaire à remplacer ce travail par des défoncés à l'eau-forte; l'effet en est, en ce cas, moins heureux et la solidité moins grande.

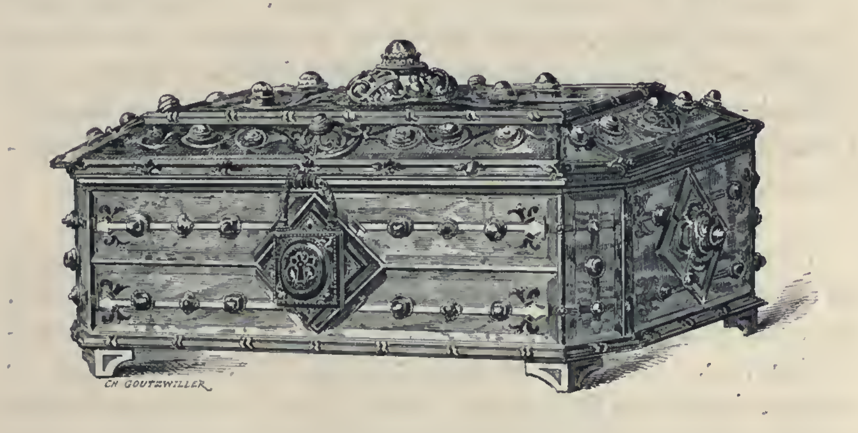
Sans nous arrêter aux crosses, aux chapelles, aux châsses, aux statuettes, qui, remplissent les vitrines de Poussielgue-Rusand, et suffiraient à constituer le trésor de deux ou trois évêchés, disons qu'il convient d'associer le nom de cet orfèvre à ceux de nos grands architectes religieux, car il est leur coopérateur dans le mobilier de toutes nos églises de France.

CROSSE
du cardinal Pitra.

M. Armand-Calliat, au contraire, se résume en lui-même; deux aides lui suffisent : M. P. Bossan, l'architecte, et M. Dufraine, le statuaire; à eux trois, ils produisent une fabrication précieuse et nouvelle, dont la caractéristique s'écarte des vieilles formes traditionnelles.

1. L'ostensoir que nous reproduisons n'est pas celui de M. Corroyer, dont il est question plus loin, mais un autre de plus grande dimension, dont la composition est due à M. Bossan, architecte lyonnais.

Si l'orfèvrerie de Poussielgue est décorative, celle d'Armand-Calliat est attachante : la première meuble l'église, et, dans de vastes nefs, elle garde toute sa valeur aux yeux des fidèles éloignés de l'autel ; — l'autre s'accommode des petites chapelles, des oratoires, des vitrines de la sacristie : il lui faut les écrins de velours de l'évêque ; c'est une bijouterie précieuse aux délicates ciselures, aux filigranes ténus, aux émaux fins. Il y a dans la première un parfum de l'église gallicane, un reflet de nos vieilles et inébranlables croyances, elle tient à nos édifices romans et gothiques ; la seconde est d'un piétisme plus raffiné, d'une foi plus moderne, d'une religiosité plus mondaine et plus féminine. Ce n'est plus l'orfèvrerie des grandes cathédrales de Paris, d'Amiens ou de



COFFRET EN CRISTAL, AVEC ORNEMENTS D'ÉMAIL TRANSLUCIDE.

(Exposé par M. E. Froment-Meurice.)

Reims, c'est l'ornement des chapelles de Lourdes et de la Salette, c'est la religion à la mode ; et ce n'est pas une critique que j'en veux faire : j'admire ces formes châtiées, ces délicatesses d'outil, c'est un travail amoureusement achevé et qui fait à son auteur le plus grand honneur. L'ostensoir de Notre-Dame de Lourdes est une pure merveille, et je regrette que nous n'ayons pu en donner ici le dessin ; — la seule faute que j'y ai trouvée gît dans l'emploi des fonds d'émail bleu, qui s'inscrivent entre les ailes des anges et font au nimbe de l'hostie un effet dur de faïence peinte. Le socle, le nœud composé de l'image de la Vierge, les rayons, sont d'une composition compliquée, dont la description exigerait plusieurs pages, car c'est tout un poëme religieux et mystique.

Nous ne donnons que deux copies des œuvres de M. Armand-Calliat, celle d'une rosace en émail champlevé de l'ostensoir de Notre-Dame de

Lourdes et celle de la crosse de S. Ém. le cardinal Pitra ; là encore le dessin est tout plein de détails : outre les armes, les attributs, les emblèmes et les ornements, il y a trois sujets, trois légendes religieuses : saint Pierre dans sa prison, — saint Benoît se précipitant sur un buisson d'épines, — et saint Jean-Baptiste pressant entre ses bras l'Agneau sans tache.

Entre les richesses que contient l'exposition d'orfèvrerie lyonnaise, signalons le calice de Mgr de Fréjus, le reliquaire de la sainte Épine et le reliquaire du Saint-Mors de Carpentras ; mais il convient de donner une mention toute spéciale au magnifique retable du maître-autel de Notre-Dame de Bourg-en-Bresse. M. Jarrin a fait de l'ensemble de l'édicule une savante et remarquable description ; mais ce qu'il faut surtout louer, c'est la composition des deux bas-reliefs par Dufraine, dont les figures sont d'un sentiment exquis, — une Nativité et une Piété, — adorablement modelées et ciselées, et se détachant en bronze doré sur le marbre, dont la blancheur crue est tempérée par des rinceaux émaillés et incrustés à fleur des surfaces. L'effet en est joli, plein d'harmonie, et cette polychromie, douce et discrète, prête à l'ensemble un charme infini.

Pour revenir des ornements religieux à l'orfèvrerie civile, je n'ai pas de transition meilleure que de parler d'abord de M. Froment-Meurice. Outre une jolie statuette de la Vierge, dont les chairs sculptées sur calcédoine rose, c'est-à-dire en matière transparente, ont le défaut de manquer de solidité à l'œil, par leur contraste avec les vêtements d'argent émaillé, nous trouvons un remarquable ostensoir dessiné par Cameré. Cette pièce offerte à l'église Notre-Dame du Sacré-Cœur d'Issoudun, par la comtesse de Bardi, est entièrement revêtue d'émaux champlevés et flinqués, dont la gamme harmonieuse s'enroule en longues feuilles byzantines sur des formes grasses et souples ; une couronne de lis, sertie en diamants et gracieusement mouvementée, entoure le cabochon de cristal qui protégera l'hostie. Cet ostensoir n'a pas la recherche archaïque des ouvrages de Poussielgue, ni les raffinements des orfèvreries lyonnaises ; mais il doit être offert comme un excellent spécimen d'ornementation religieuse.

« Froment-Meurice n'a pas beaucoup exécuté par lui-même, quoiqu'il maniât avec beaucoup d'adresse l'ébauchoir, le ciselet et le marteau. Il inventait, il cherchait, il dessinait, il trouvait des combinaisons heureuses; il excellait à diriger un atelier, à souffler son esprit aux ouvriers. Son idée, sinon sa main, a mis un cachet sur toutes ses œuvres. Comme un chef d'orchestre, il inspirait et conduisait tout un

AIGUIÈRE EN CRISTAL DE ROCHE

VERMEIL, PERLES FINES ET ÉMAUX



Félix Buhot del et sc. Exposition Universelle

EXÉCUTÉE PAR M. FROMENT-MEURICE POUR S.M. LE ROI D'ESPAGNE

Gazette des Beaux-Arts Imp. A Quantin

monde de sculpteurs, de dessinateurs, d'ornemanistes, de graveurs, d'émailleurs et de joailliers, car l'orfèvre d'aujourd'hui n'a plus le temps de ceindre le tablier et de tourmenter lui-même le métal pour le forcer à prendre des formes diverses. » Ainsi parlait de Froment-Meurice le



CANDÉLABRE EN ARGENT ET EN IVOIRE, MODELÉ PAR LAFRANCE.

(Exécuté par M. E. Froment-Meurice pour Mgr le duc d'Aumale.)

père, Théophile Gautier; on en pourrait dire autant du fils, et, s'il n'a pas reçu du chef de sa maison cette éducation de l'outil qui, malheureusement, devient rare chez les maîtres orfèvres, s'il n'est pas un exécutant, il est toujours ce chef d'orchestre dont parle Gautier, et dans les symphonies finement ciselées qu'il conduit, on sent une délicatesse, une distinction, une pureté d'idée, une suavité d'exécution, qui lui sont bien personnelles. M. Émile Froment-Meurice se rattache par son père à nos

grandes époques, il a dans le sang ces qualités de race qui ne frayent pas avec les grossièretés de certaines boutiques; ses bijoux n'ont pas besoin de l'appât des grosses pierres pour être précieux, ses orfèvreries gardent de la Renaissance les fines élégances : c'est une production de de haut goût, une richesse raffinée qui convient à son aristocratique clientèle.

Les contrastes de formes et d'ornementation qui frappent à première vue dans cette exposition témoignent d'une riche variété de conception. Nous citerons, entre autres, les pièces d'un service Louis XV, commandé par la princesse Mentschikoff et composé par Joindy, d'après les types de Roettiers, — un joli thé persan, — une garniture de toilette Louis XVI, et, dans le même style, un bassin d'argent, dont le modelé gras et spirituel accuse chez le ciseleur et chez Carrier-Belleuse qui l'a modelé, un sentiment exquis de l'époque : cette jolie pièce appartient à la baronne-douairière de Rothschild —; puis, outre un vase à bière dans le genre allemand, — de ravissantes salières portées par des enfants qu'on croirait empruntés à Clodion, de nombreuses pièces de table, la reproduction de la lampe d'argent du Saint-Sépulcre, l'ingénieux prix de course modelé par Carlier et si habilement exécuté au coquillé : le Centaure et la Victoire. Il nous faut encore mentionner la pendule et les candélabres, exécutés en argent et en ivoire, pour le château de Chantilly, sous la direction de M. Daumet. C'est bien une garniture princière, mais je blâme les proportions ramassées de l'horloge. — On trouvera plus haut le dessin d'un des candélabres; l'ivoire est d'une facture agréable, mais comme il advient souvent de cette matière, le modelé a pris des sécheresses que n'avait certes pas le plâtre de Lafrance. Les bras de bougies fondus en argent sont un peu lourds d'aspect. — Déjà, en 1867, M. Froment-Meurice avait exposé une délicieuse buire de cristal de roche, tout incrustée d'or et d'émail; il a, cette fois, sur le même thème, varié ses effets. La gravure exprime mieux que je ne saurais le faire la forme et l'ornementation de ce vase qu'a acheté le roi d'Espagne. Quant au coffret, nous le gravons aussi, et c'est une gracieuse chose en sa simplicité. Les entrelacs d'argent émaillé, inscrits dans des cadres de vermeil, se marient d'une façon harmonieuse avec les gemmes transparentes et rendent des effets de couleur, que notre dessin blanc et noir est inhabile à exprimer.

Enfin, entre cent bijoux qu'il faudrait tous dessiner ou décrire : — des pendants de col du seizième, aux pierres gravées, une coupe d'agate, une autre de girasol, une huître perlière ingénieusement montée, des boules ajourées pour la coiffure —, ne citons plus que l'anneau pastoral

qu'offrit à Pie IX, l'an dernier, le diocèse de Genève. C'est une large bague qui porte en son chaton le profil de saint Pierre, émail bien réussi d'Alfred Meyer. L'Écu des Mastaï, la tiare et les clefs de l'Église fournissent les motifs très simples, mais très-décoratifs de ce bijou, qui est des mieux compris. Nous en donnons une reproduction.



BAGUE DE PIE IX.
(M. Froment-Meurice.

Nous avons, dans les premières pages de notre revue, cité le nom d'Odiot le père, nous aurions pu remonter au delà de deux ou trois générations pour retrouver le premier orfèvre du nom. C'est toute une généalogie, et l'héritage intact en est encore dans les mains d'un Odiot que tout Paris connaît, et qui serait l'argentier du roi, s'il y avait encore des rois et des argentiers. — C'est une noblesse qu'une telle tradition dans une famille. Le large espace occupé par les surtouts d'argent de la maison Odiot prouve que le luxe de la table n'est pas tout à fait perdu en France, et qu'à l'exemple de la haute société anglaise, quelques familles y ont gardé le goût de cette coûteuse, mais solide vaisselle plate. Nous ne nous arrêterons pas chez M. Odiot sans risquer un timide avertissement, qu'il acceptera, croyons-nous, avec sa bonne grâce habituelle; nous n'avons pas qualité cependant pour jouer ce rôle d'ami sévère, mais nous savons qu'il en est des plus solides maisons comme de certains artistes, qui s'endorment sur des succès répétés et pour qui un tel sommeil peut devenir un danger. Il serait temps, dans cette vieille fabrique, d'infuser un sang jeune; quelque habile que soit le ciselet de Diomède, quelque facilité qu'aient à modeler ou à dessiner Gilbert et Récipion, il faut que par un vigoureux effort quelqu'un donne un élan nouveau.

Le surtout de Flore et Zéphire, dont nous reproduisons un des candélabres, n'a pas la fraîcheur d'une œuvre née d'hier, et nous lui préférons la jolie garniture de bureau bien franchement copiée d'après Meissonier et à laquelle nous empruntons le cadre de notre première page; — de même, entre tous les prix de courses qu'a exécutés M. Odiot pour le Jockey-Club, nous mettons en première ligne celui de Gladiateur, qu'on croirait dessiné par Cauvet lui-même.

J'aime en ce genre sérieux et un peu solennel la fabrication de M. Aucoc, qui, lui aussi, peut prétendre à fournir à l'aristocratique clientèle, parce que son orfèvrerie garde les formes traditionnelles et n'a rien des modernes fantaisies. Je voudrais avoir la place de louer

après lui MM. Fray, Mérite, Cosson-Corby, Turquet, Veyrat et Mégemont, Mégemont surtout qui nous a charmé par le bon goût de ses



CANDÉLABRE DU SURTOUT DE FLORE ET ZÉPHIRE, MODELÉ PAR M. GILBERT.

(Exposé par M. Odiot.)

modèles et la parfaite exécution de sa vaisselle plate. — Force nous est d'abréger.

L'usage a établi certaines classifications gênantes entre les orfèvres



VASE EN ARGENT, MODELÉ PAR M. RÉCIPION POUR LE JOCKEY CLUB.

(Exposé par M. Odiot)

et les bijoutiers, et, à part de ceux-ci, mis encore les joailliers. Où rangerons-nous alors ceux qui, comme Duron et Philippe, composent et fabriquent ces pièces d'art, charmants objets de vitrine, qui n'ont pas l'emploi déterminé des services à thé, des plats et des couverts d'argent,



AIGUIÈRE EN CRISTAL DE ROCHE, AVEC MONTURE EN OR ÉMAILLÉ.

(Reproduction de la coupe du Louvre, par MM. Duron.)

et qui cependant ne font pas partie de la parure? Nous commencerons par eux. J'ai nommé Philippe, celui-là est un chercheur, un travailleur patient, que rien ne rebute, qui est bien vraiment le père de ses œuvres et qui a gagné pied à pied le rang qu'il occupe. Ses ouvrages sont estimés, ils révèlent une étude constante et gardent une indéniable personnalité ; ils ne dépassent pas cependant une certaine limite, parce que l'orfèvre n'ose pas s'élever seul, parce que jamais personne n'est venu lui



VASE DE STYLE RENAISSANCE EN CRISTAL DE ROCHE, OR, ARGENT ET ÉMAUX.

(Composé et exécuté par M. Hubert.)

donner la main, lui inspirer courage et lui dire d'oser. On verra pourtant chez lui, entre autres jolies choses, un surtout indien d'une forme très neuve, des pièces d'argenterie destinées au château d'Anet, des cristaux de roche habilement montés et toute une suite d'objets et de bijoux égyptiens, dont la savante restauration accommode les antiques formes et les attributs hiératiques, aux exigences actuelles de la parure des femmes.

Les fils Duron nous font pieusement revoir les ouvrages de leur père. C'est nous rappeler un confrère aimé, dont les amateurs estimaient les œuvres; il y avait quelque hardiesse chez ces jeunes gens à montrer leurs essais à côté des ouvrages paternels, lesquels eux-mêmes étaient inspirés des pures merveilles de nos collections.

C'est ainsi qu'au-dessous du grand vase en lapis, acheté par le baron Sellière, de la copie, en or émaillé, du plat et de la buire d'étain de Briot, et de la coupe en cristal gravé, reproduite ici, dont la monture est imitée de celle du Louvre, ils ont mis une jolie coquille d'agate, gracieusement supportée par deux sirènes d'or repoussé et émaillé, qu'ils viennent d'achever. Nous leur adressons nos sincères félicitations. Ceux-là encore sont fils d'un artiste, et déjà, par les noms qui précèdent, on voit que l'industrie des métaux se transmet dignement dans les familles parisiennes.

M. Hubert fut pendant de longues années un collaborateur dévoué de Froment-Meurice, il conduisit dans l'atelier l'exécution des ouvrages les plus importants et les plus précieux. Libre aujourd'hui et travaillant sous sa seule inspiration, il a conçu et exécuté un vase de cristal, qui, par la difficulté vaincue, peut être comparé à celui de son ancien patron, reproduit plus haut. — C'est une urne élégante, du style italien de la Renaissance, ornée de deux larges anses et enceinte d'un bandeau, qui porte deux médaillons et où s'attachent les anses par deux masques de satyres. La panse et le pied sont de cristal, et les ornements qui y sont incrustés sont d'émail translucide. Ce morceau est joli, il serait parfait si l'épaisseur nue et exagérée des anses était habillée de ciselure ou d'émail, et si les médaillons d'argent, aux fortes saillies, étaient remplacés par des camées d'une matière transparente.

Il nous faut abréger, la place nous est comptée, et nous n'avons rien dit encore des bijoux. Le nombre d'ailleurs en est peu considérable, et les bijoutiers paraissent abandonner ce travail charmant pour la joaillerie aux grosses pierres. Cependant nous remarquons chez Vaubourzeix un joli pendant imité de Stéphanus, chez Fontenay de délicieux bijoux filigranés et des émaux très fins aux fonds rutilants, chez Mollard des plaques







MONTRE EN ACIER CISELÉ ET DAMASQUINÉ.

(Exposée par M. Boucheron.)

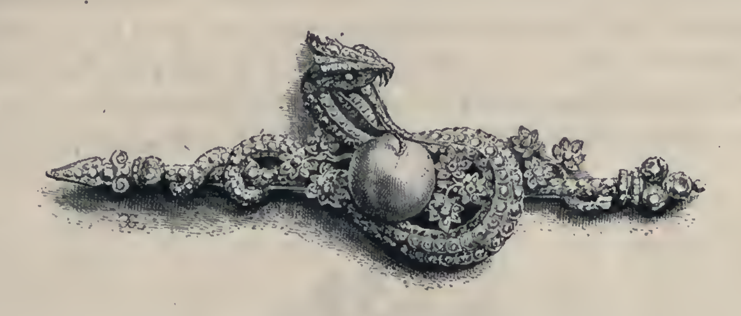
à la façon limousine, signées de Grandhomme, et chez Sandoz, avec une jolie pendule émaillée par Meyer, des fantaisies ingénieuses. Il y a là un double sujet que je me réserve de traiter un jour, si la *Gazette* m'ouvre encore ses pages. Je voudrais dire de la ciselure et de l'émail tout ce que j'en pense, et c'est aussi la raison du silence que j'ai gardé sur les Popelin, les Courcy, les Meyer, les Grandhomme et autres, et sur des ciseleurs tels qu'Honoré, Diomède, Giraudon, Brateau et Michaud, qui pouvaient s'attendre à être expliqués ou discutés, et dont les deux derniers n'ont pas seulement collaboré aux plus précieux ouvrages, mais ont exposé en leurs noms.

Ferai-je l'éloge de Boucheron? Il semble être aujourd'hui en faveur, comme l'ont été en leur temps les Froment-Meurice, les Janisset et les Baugrand; son succès vaut toutes les explications, c'est une consécration publique. Il occupe dans la salle des bijoux la place d'entrée, la plus large et la plus magnifique; sa vitrine est un éblouissement pour les yeux, et pour l'esprit à cause des valeurs qu'elle renferme. Mais ce n'est pas de ses merveilleux saphirs, comparables à ceux de Bapst et de Rouvenat, ni de son grand diamant, ni de son saphir jaune que j'ai à parler: ces trésors échappent à la critique de la *Gazette* qui prise plus un anneau d'or ciselé, que les deux perles de 150,000 francs, vendues par Bapst au baron Alphonse de Rothschild, ou que les diamants rachetés par le comte Branicki à la vente de la reine Isabelle. Boucheron a d'autres mérites, il est le bijoutier de son temps, il a su comprendre le goût de son époque, qu'il l'ait créé ou qu'il l'ait suivi, peu importe. J'aime entre ses bijoux un gracieux pendant de col Renaissance, aux formes ventrues, qui, dans des entrelacs d'une ciselure grasse et souple, porte un saphir en son milieu; un médaillon de cristal incrusté, d'un adorable travail; une croix byzantine aux symboles des quatre évangélistes, sans doute destinée à quelque évêque, et des bijoux d'acier damasquiné et ciselé dont la délicate ornementation fait honneur à M. Tissot. Nous applaudirons à chaque essai d'appropriation au bijou de cet art du fer et de l'acier, qu'exploite exclusivement l'arquebuserie; ses finesses s'accommodent cependant des plus précieux et des plus mignons objets, et la jolie montre que voici est

FLEUR DE NARCISSE. (M. Massin.)

un des plus excellents exemples du bon emploi qu'on en peut faire.

Nous avons déjà vanté les émaux à jour dont M. Boucheron a le



ÉPINGLE DE COIFFURE EN BRILLANTS ET PERLE.

(Exposée par M. Massin.)

monopole, et dont peu d'objets anciens nous ont gardé le type. Nous en retrouvons des échantillons dans un grand et somptueux service à bière, rapprochement bien osé, ce nous semble, entre le précieux du



ORNEMENT DE COL A MASQUE DE HIBOU.

(Exposé par M. Massin.)

travail et l'usage quelque peu grossier des chopes et de la canette. Je n'insiste pas sur de malheureux essais de style japonais et chinois, dont

la minutieuse recherche touche au jouet et à l'article viennois, plus qu'à l'orfèvrerie. Il eût fallu d'abord mieux étudier les principes décoratifs comme Christofle et comme Tiffany, ou suivre dans leurs ornementations compliquées les Indiens et les Persans. Mais en regard de ces objets mal conçus et manqués, il convient de louer le joli effet d'un service oriental aux champs nus, coupés de motifs ajourés, certain vase d'or aux anses décorées d'émaux à jour, un bougeoir d'or et de cristal, un miroir



GRAND DIADÈME EN BRILLANTS.

(Exposé par M. Fouquet.)

et certaine jardinière, dont les panneaux d'émail, couchés sur paillons, empruntent aux bossuages des ornements un effet imprévu.

M. Fontenay a mis bien tard en sa vitrine, le joli brûle-parfums d'or ciselé, décoré de filigrane et d'émail, qu'il promettait à l'admiration des connaisseurs. Cette pièce emprunte au seul art du bijoutier tous ses détails d'ornementation, et la plus sévère critique n'y trouve à reprendre que l'emploi trop répété des motifs de support. C'est une des curiosités de la classe XXXIX. Quand nous aurons cité une élégante statuette exécutée par MM. Rouvenat et Lourdel, et dont le modèle, dû à Carrier-Belleuse, représente une charmeuse indienne, nous croirons en avoir fini avec l'orfèvrerie et les bijoux.

Nous allons essayer de dire ce qu'est la joaillerie, et peut-être vaudrait-il mieux, pour l'expliquer, renvoyer l'amateur aux vitrines des Bapst, ces doyens de leur industrie, à l'égal de ce que sont les Odiot chez les orfèvres, aux vitrines des Mellerio, des Vever, des Caillot, des Marret, des Lemoine, des Soufflot, des Dumoret, des Robin et à la taillerie de diamants de Roulina.

La joaillerie n'a jamais été bien définie, c'est un art qui n'a pas d'histoire. Participant des caprices de la mode, elle varie de forme tous les dix ans, et l'un des seuls types anciens qu'en aient gardés nos musées, la couronne du sacre de Louis XV qui est dans la galerie d'Apollon, n'a échappé à la destruction que parce que ses chatons sont garnis de pierres fausses.

En tout temps d'ailleurs, les joailliers n'ont eu à faire valoir que la beauté des pierres et l'éclat des diamants, leurs montures ne visaient pas à mieux; et si l'habileté du sertisseur était quelquefois prodigieuse, le dessinateur ne s'ingéniait pas à varier ses motifs; longtemps les étoiles, les croissants, les chatons emmaillés et suspendus, et les fleurs les plus banales ont suffi à satisfaire la coquetterie des femmes; et si quelques-uns ont, dans la recherche d'une expression plus artistique et plus spirituelle, devancé Massin, personne autant que lui n'a atteint à la perfection des joyaux. Si cet art est entré enfin dans une voie plus typique et plus intéressante, c'est lui sans conteste qui l'y a fait entrer.



CHATELAINE EN OR ET ÉMAUX.
(Exposée par M. Fouquet.)

Comme ouvrier, Massin a fait cette année mieux que les Viennois, mieux que les Russes, ces joailliers réputés; comme inventeur, il a créé une école nouvelle. Il ne s'est pas borné à copier la fleur vivante avec l'esprit et la fidélité de la meilleure fleuriste, mais, prêtant aux pétales et aux feuilles tout l'éclat du diamant, il a inventé des fleurs nouvelles; il a mêlé aux pierres des filigranes d'argent, qui gardent à la plante une

légèreté de tissu, une transparence de peau indéfinissable, et permettent de réaliser de sensibles économies dans l'achat de ces coûteuses fantaisies. Le narcisse reproduit ici en est une démonstration, et toutes les fleurs se pourraient interpréter de la sorte, exprimant, comme le sélam des Orientaux, un langage auquel leur prix donnerait une signification et une éloquence irrésistibles.

Massin a tissé des dentelles de diamants, dont le canevas est souple et léger comme une trame de fil; dès lors redeviennent possibles les somptuosités de vêtements des reines des xve et xvie siècles, sans que les perles et les bijoux fassent à la beauté des femmes une pesante armure. Il a, comme Rouvenat, imité de la Renaissance les guipures et le point coupé, mais par d'autres procédés, en sorte que leurs ouvrages, nés d'une pensée commune, sont arrivés à des résultats très différents. Parmi ses fantaisies d'un autre ordre, nous reproduisons une épingle de coiffure serpent en diamants et perle, et une attache de collier, où le masque fantastique d'un hibou, capricieusement composé de cercles de brillants, produit, avec les yeux en pierres de lune, un magnétique effet.

Outre les richesses en diamants de grande taille et les pierres historiques, on peut voir dans sa vitrine une large ceinture d'or et de brillants à l'élégant dessin dont l'exécution est un chef-d'œuvre d'atelier, et qui, par son ordonnance et sa valeur considérable, pourrait, avec le sabre en diamants de Fontenay, convenir à quelque sultan où à quelque rajah de l'Inde.

Immédiatement après Massin, il faut nommer parmi nos joailliers MM. Boucheron, Vever, Fouquet, Rouvenat et Téterger.

De Boucheron, nous avons tout dit, et chez Vever il faut constater surtout le goût très pur et la sobre et tranquille harmonie des formes. Fouquet est un dessinateur élégant et fin qui ne manie pas encore le diamant avec l'audace et le bonheur de son maître, mais qui le plie à son dessin, et l'inscrit adroitement dans la silhouette un peu sèche de ses ornements. Il y a des inventions très osées et, si j'admire parmi des bijoux pleins de goût et de fantaisie, le noble et gracieux diadème que voici, j'éprouve quelque embarras à m'expliquer la collerette Médicis et le collier égyptien, qui sont les pièces capitales de cette vitrine. Je ne me rends pas un compte bien exact de l'effet que produiront, sur des épaules nues, ces sphinx accroupis, dont les ailes diamantées se dressent raides et menaçantes. C'est original, mais sera-ce joli? L'exécution en est parfaite, comme celle des bijoux d'or et, entre ceux-ci, nous avons

choisi, pour la graver, la belle chatelaine Renaissance si bien ciselée où s'encadre le portrait émaillé de Bianca Capello.

MM. Rouvenat et Lourdel, dont les précédentes expositions ont connu



CHATELAINE EN DIAMANTS ET OR AVEC MONTRE ÉMAILLÉE.

(Exposée par M. Téterger.)

les succès, tiennent une place distinguée parmi les meilleurs fabricants, et nous regrettons de n'avoir pu recevoir à temps les photographies nécessaires pour faire des dessins. M. Téterger enfin est un habile entre les habiles pour l'exécution de ce bijou de mode éternelle qu'on nomme une bague ; nul mieux que lui ne s'entend à concevoir ce bijou des fiançailles,

à en varier la forme, à choisir avec un soin jaloux la perle, le rubis, le saphir ou l'émeraude, à l'enchâsser dans des griffes invisibles, à l'entourer de diamants, à décorer l'anneau de gracieuses arabesques. Mais



BRACELET EN JOAILLERIE AVEC MASQUES.

(Exposé par M. Téterger.)

là ne se borne pas son goût; il apporte la même étude patiente à tout ce qu'il touche, et si entre ses parures, ses bracelets, sa garniture de livre et ses pendants de col nous avons choisi la chatelaine et la montre, c'est parce que son habileté de joaillier s'allie bien avec la ciselure pré-



NŒUD DE BRILLANTS.

(Exposé par M. Téterger.)

cieuse de Brateau, que l'or y alterne joliment avec la pierre, et que, si les sphinx de l'attache y étaient corrigés, ce serait un bijou parfait. Nous joignons à cette chatelaine un bracelet en joaillerie et un nœud de brillants d'une remarquable exécution.

Avant d'aborder l'étude des bronzes, cette orfèvrerie meublante où le métal n'a plus de précieux que ce que l'art lui donne, résumons-nous rapidement.

Bijoux, joyaux, orfèvreries sont en progrès et dénotent dans la fabrique française le goût le plus raffiné, l'entente du métier la plus complète, la possession des éléments les plus multiples, mais aussi la plus grande diffusion d'idées. En somme, l'Exposition actuelle est un succès, et l'un des plus grands qu'ait eus notre fabrication parisienne.

On fait bien, mais on ferait mieux si demain surgissait un homme, un artiste capable d'enrégimenter ces ciseleurs, ces émailleurs, ces ouvriers si différents, de les jeter dans une voie unique, de leur donner un style, de leur imposer un thème. Alors notre art grandirait d'un coup, ce ne serait pas seulement un public futil et curieux qui nous viendrait, mais de vrais et de savants amateurs. Cet artiste n'est pas né, et les curieux oublient près de leurs bibelots anciens qu'il y a encore des orfèvres en France.

L. FALIZE fils.

(La suite prochainement.)



POST-SCRIPTUM



ONDRE dans une unité harmonieuse les enseignements que donne l'étude du passé avec les libres essais d'une imagination nouvelle, telle est la tendance dont notre collaborateur, M. Falize, vient de se faire l'avocat très autorisé; tel est le but que doit poursuivre partout l'art décoratif. Il sera sans doute impossible maintenant de créer de toutes pièces un style neuf et individuel ; mais il est permis d'essayer de rajeunir les style des époques de naïveté et d'invention, en les appropriant à nos usages, à nos goûts et à nos besoins. La voie salutaire est dans ce sens; elle n'est ni dans l'imitation servile ni dans les fantaisies affranchies de tout guide. Les nations de souche européenne ont une tendance évidente à perdre le sentiment du décor; elles n'en garderont quelque chose, au milieu de l'universel nivellement scientifique, qu'en se maintenant en contact permanent avec les œuvres types des belles époques ou en s'imprégnant des exemples que nous fournit encore un peuple qui a conservé intact le génie du décor, le Japon. Ces quelques mots, qui résument le problème le plus grave de l'industrie moderne, problème qui préoccupe tous les esprits, nous sont inspirés par les réflexions pleines de tact et de modération que nos lecteurs ont pu suivre dans les pages précédentes. Nous nous associons sans réserve aux jugements que M. Falize avait pleine compétence pour émettre, dans un art qui est sien et où il a conquis l'un des premiers rangs. Nous regrettons seulement qu'un sentiment de modestie, peut-être exagéré, l'ait empêché de parler de lui-même et de ses efforts. Un compte rendu de l'orfèvrerie à l'Exposition universelle, qui garderait le silence sur l'un de ceux qui ont le plus fait pour cet art, serait notoirement incomplet.



MARGUERITE DE FOIX ET ANNE DE BRETAGNE,

BAS-RELIEF EN ARGENT CISELÉ ET OR REPOUSSÉ, MODELÉ PAR M. CHÉDEVILLE.

(Exposé par M. L. Falize fils.)

C'est cette lacune qu'il est de notre devoir de combler. M. Falize ne nous en voudra pas de dire ce que pensent tous ses confrères.

Cette noble ambition de rapprocher le plus possible le métier de l'art et de confondre l'ouvrier avec l'artiste, que M. Falize signalait si justement comme étant réalisée chez les frères Fannière, nous la trouvons chez lui, jeune, ardente, convaincue. Ce qu'il demande aux autres, il l'exige d'abord de lui-même. Sa façon de s'exprimer sur le travail d'autrui nous fait voir ce qu'il poursuit. Ayant toujours présent ce qui peut lui manquer, il travaille, étudie et cherche sans cesse, profitant avec bonne foi de ses propres erreurs. En cela il continue dignement l'œuvre commencée par son père. L'orfèvrerie reste une de nos gloires incontestables ; mais quelques symptômes nous indiquent qu'elle pourrait un jour déchoir. Nous n'avons rien à craindre, si nos orfèvres et nos bijoutiers, plus souvent marchands qu'artistes, se mettent à suivre l'exemple donné par les Christofle, les Froment-Meurice, les Falize.

Que font-ils, en effet, ceux-ci? Ils intéressent à leur œuvre des individualités d'une vraie valeur, ils les attachent à un programme, à une idée, qu'ils se réservent de défendre et de conduire. Ils utilisent le concours du statuaire, du peintre ou du dessinateur dans son expression la plus haute, mais ils n'abdiquent pas devant lui ; ils restent maîtres-orfèvres ou maîtres-bijoutiers. Que fait M. Falize? Il s'adjoint des collaborateurs comme Millet, Delaplanche, Frémiet, Carrier-Belleuse, Claudius Popelin et Joindy; mais cette collaboration si précieuse, si artistique, il la limite et la dirige constamment. Voilà le rôle vraiment digne; à moins, ceci vaudrait encore mieux, que comme au bon vieux temps on ne soit ensemble l'artiste et le fabricant.

L'exposition de M. Falize est très remarquable; elle témoigne d'un généreux effort. Si nous avions plus d'espace nous prendrions un vif plaisir à l'étudier en détail. Nous ne pouvons que passer en revue les principales pièces.

La plus importante comme valeur et comme travail est l'horloge d'Uranie, dans le style du XVI[e] siècle. En voici la description. Le socle de lapis-lazuli, orné de gaudrons et de feuillages d'or émaillé, porte sur ses faces quatre cadres, où sont inscrits des repoussés d'or fin représentant les Quatre Saisons. Deux cartouches contiennent les guichets des heures et des remontoirs. Six sphinx en or, revêtus d'émaux translucides, soutiennent des écussons où sont inscrits les signes des planètes; au bas sont gravés les noms des astronomes grecs, Thalès, Anaximandre, Callipe et Hipparque. Au-dessus du socle s'élève un groupe en ivoire représentant Uranie et deux enfants soutenant en l'air une sphère de

cristal de roche creuse, dans laquelle évoluent les figurines en or de Diane, de Mars, de Mercure, de Jupiter, de Vénus, de Saturne et d'Apollon, les dieux des jours, tandis que les dieux à qui sont consacrés les mois alternent avec les signes du zodiaque, et enveloppent, avec les armilles d'or, la sphère de cristal. Les figures ont été modelées par Carrier-Belleuse. Cette pièce, dont l'exécution est de tous points soignée, n'est pas toutefois celle qui nous séduit le plus comme réussite absolue de lignes et de composition. L'ivoire associé aux métaux est d'un emploi très périlleux et d'un aspect facilement lourd.

Nous préférons la série si intéressante de bas-reliefs et de tableaux



PETITE HORLOGE EN IVOIRE (STYLE DU XIIIe SIÈCLE).

(Exposée par M. L. Falize fils.)

votifs exposés par M. Falize. Ce sont quatre panneaux consacrés à des portraits historiques, sortes de sujets commémoratifs pour les descendants et de souvenirs à mettre sur l'autel pieux de la famille. Ils nous intéressent non seulement par leur mérite intrinsèque qui s'affirme dans une heureuse variété, mais aussi par la nouveauté du thème qui peut fournir une veine féconde.

Dans celui de Gaston IV de Béarn, dont la statuette équestre est de M. Frémiet, l'or, l'argent, le bronze, le fer damasquiné, l'ivoire et l'émail ont été simultanément employés; ceux de Marguerite de Foix et de Marguerite de Navarre sont d'or fin repoussé et d'argent fondu et ciselé; celui de Gaston de Foix est en émail enchâssé dans un cadre d'argent. Ce dernier est dû au talent de M. Claudius Popelin. Celui que nous

reproduisons appartient à ce style charmant et délicat de dessin, abondant et gras de travail, du plus heureux moment de la Renaissance française, vers la fin du règne de Louis XII, alors que Michel Colomb se met au tombeau du duc François de Bretagne. Le bas-relief, en or repoussé, représente Marguerite de Foix instruisant sa fille, la future reine Anne de Bretagne ; il a été modelé par M. Chédeville. L'encadrement est en argent. Les armes du fond sont celles de Bretagne, de Foix et de Béarn.

Citons encore les deux pièces dont nous donnons un dessin : une charmante petite horloge d'ivoire, montée en or et en argent, dans le style du XIII[e] siècle et le beau pendant de col inspiré des jolies compositions d'Adrien Collaert. Ce bijou, qui a figuré l'année dernière à l'exposition d'Amsterdam et dont nous avons dit quelques mots dans la *Chronique*, est l'un des mieux réussis que nous ayons admirés depuis longtemps.

Toutes ces œuvres sont marquées au coin d'un goût élevé, et toutes elles sont emprcintes d'un caractère vraiment artistique. Elles accusent en même temps, et nous ne saurions nous en plaindre, la passion de M. Falize, pour les admirables ressources de l'émail, émail cloisonné, à la façon des Chinois, émail de basse-taille des artistes du moyen âge, émail peint des Limousins.

L. G.





EXPOSITION UNIVERSELLE

L'ARCHITECTURE AU CHAMP DE MARS ET AU TROCADÉRO

(PREMIER ARTICLE)



Les splendeurs qui semblaient devoir conserver ineffaçable le souvenir de l'Exposition universelle de 1867, à Paris, sont dépassées par la grandiose mise en scène de l'Exposition de 1878.

C'est qu'aussi, cette année, l'Architecture a pris dans cette œuvre magnifique une place plus considérable. En effet, malgré les constructions pittoresques qui l'entouraient, malgré quelques restitutions archéologiques intéressantes, malgré le grand aspect de la vaste nef, qui, de l'entrée, pénétrait jusqu'au cœur du colossal abri offert aux produits du monde entier, l'Expo-

sition de 1867 forçait plus l'étonnement par l'étrangeté annulaire de l'édifice central, qu'elle ne méritait l'admiration, par l'ordonnance architecturale de ses différentes parties. Si ingénieuse que fût cette disposition elliptique qui, par rayonnements, facilitait l'étude et la comparaison immédiate des mêmes produits de tous les pays, il faut reconnaître que les dispositions rectangulaires du palais de 1878 ont prêté davantage aux développements de l'architecture et, par suite, présentent un caractère de grandeur monumentale très supérieur.

Mais le palais du Champ de Mars, avec ses nombreuses annexes, les constructions multiples qui lui forment cortège, les jardins qui l'égayent et l'encadrent, ce palais n'est encore lui-même qu'une partie de cet immense ensemble qui s'appelle l'Exposition universelle de 1878. Celle de 1867 était limitée par la Seine. Celle de 1878 franchit le fleuve sur un pont élargi, gravit les rampes du Trocadéro et le couronne d'un monument grandiose enveloppant la colline dans la courbe harmonieuse de ses ailes, la dominant et la signalant au loin par deux tours gigantesques. De gaies constructions s'étagent au-dessous sur les pentes latérales; dans l'axe du nouveau palais, les cascades, de bassin en bassin, descendent jusqu'à la rivière au milieu des pelouses fleuries.

Jamais fête de l'Art, de l'Industrie humaine, de la Paix, n'avait offert aux peuples assemblés un pareil spectacle sur une aussi vaste scène.

Mais s'il est vrai que l'Architecture y joue un rôle important, c'est une occasion particulière qui nous est offerte d'étudier dans des manifestations variées notre art architectural contemporain et de surprendre, s'il se peut, ses tendances réelles dans l'épanchement de son improvisation. C'est que, dans la hâte imposée des grands travaux de ce genre, l'artiste se sent souvent plus libre et plus disposé aux hardiesses de l'invention. La durée forcément limitée de si grands spectacles l'invite à des audaces pour lesquelles il ne redoute pas les jugements réfléchis de l'avenir et l'engage en des tentatives dans lesquelles il n'oserait compromettre des œuvres destinées à vivre. Si l'art semble y perdre quelquefois en noblesse convenue et en pureté traditionnelle, il y gagne certainement en sève et en vitalité, et il n'est pas rare qu'il ne sorte de ces épreuves renouvelé en quelque sorte, plein d'ardeurs généreuses que le temps saura assagir et féconder.

Il est également utile de profiter du rapprochement, dans ce grand concours universel, des nombreux travaux de l'art étranger, comme aussi de la reproduction de certains types anciens d'Architecture propre à différentes nations, pour y chercher à la fois le stimulant des idées

nouvelles et l'appui des vieilles traditions. Une pareille étude demanderait certes de longs développements, et, si nous voulions y procéder par le détail, nous serions entraîné à sortir des limites que la *Gazette* s'impose. Nous nous bornerons donc à visiter les palais du Champ de Mars et du Trocadéro, ainsi que les constructions principales qui, autour d'eux, sollicitent l'attention par un caractère certain de nouveauté et d'invention. De cet examen nous nous efforcerons de dégager une dominante parmi les tendances de l'art architectural contemporain.

I.

L'ARCHITECTURE FRANÇAISE AU CHAMP DE MARS.

Bien que M. Hardy, soit l'architecte reconnu du palais du Champ de Mars et qu'il en ait par suite, vis-à-vis du public, assumé toute la responsabilité comme recueilli toute la gloire, il faut faire à chacun la part qui lui revient dans cette grande œuvre nationale. Rappelons donc que le plan du Palais du Champ de Mars est l'œuvre de la Commission supérieure et particulièrement celle du Commissaire général, M. Krantz; et que M. Duval, directeur général des travaux, que M. de Dion, ingénieur en chef des constructions métalliques, ont été pour beaucoup dans l'étude et la réalisation de cette vaste agglomération de bâtiments et d'annexes qui ne couvrent pas moins de 280,000 mètres superficiels.

Nous disions plus haut que les dispositions rectangulaires du plan de 1878 nous semblaient préférables aux dispositions elliptiques du plan de 1867; cela au point de vue du résultat architectural. Nous les croyons également préférables au point de vue pratique. En effet, si les dispositions elliptiques facilitaient par une classification en secteurs rayonnants les études comparatives des jurys et de certaines personnes intéressées spécialement dans ces études, il faut dire que, pour la masse du public, cette série de courbes concentriques, n'accusant pour l'œil ni une direction certaine ni un plan défini, mais supprimant les perspectives sûres directrices, et dérobant aux regards le but cherché, ces courbes étaient un véritable embarras, et jetaient souvent le visiteur dans un pénible dédale.

Le plan du palais de 1878 est au contraire du premier coup d'œil facilement saisissable. Formant les côtés extrêmes du vaste parallélo-

gramme que ce plan embrasse, deux grandioses vestibules donnent accès dans les colossales galeries qui forment les longs pans du rectangle et dans toutes les galeries secondaires qui, à l'intérieur du palais, s'étendent parallèlement.

Au centre de cette longue juxtaposition de galeries, se succèdent les salles destinées aux beaux-arts. Ces salles, isolées des constructions voisines par deux avenues à ciel ouvert qui les protégent contre les risques d'incendie, délimitent l'exposition française et l'exposition étrangère dont les caractères bien distincts ne semblent s'oublier et se confondre que dans ces salles, sur le sol sacré et libre de l'art.

Au centre du plan général, un vaste espace rectangulaire en plein air, agrémenté de jardins, sert de débouché à deux grandes voies de communication transversales, comme aussi de point de réunion et de lieu de repos aux visiteurs venus pour admirer les produits amoncelés de toutes les parties du monde.

La classification des produits de même nature s'est faite aisément et logiquement dans le sens longitudinal du palais, suivant les différentes galeries qui par leurs extrémités débouchent et s'annoncent sur les deux grands vestibules. C'est au contraire par une série de divisions transversales que, du côté étranger, les produits différents, mais de même origine étrangère, se trouvent attribués clairement à chacun des pays auxquels ils appartiennent.

Ce plan est donc essentiellement simple; je crois, par suite, que son exécution a été relativement économique et qu'en tout cas, l'adoption de ce plan devra plus tard donner des résultats avantageux; car la répétition d'un même système de points d'appui et de fermes semblables dans des plans droits permettra aisément, soit la conservation et l'utilisation entière ou partielle du monument, soit l'exploitation en détail d'éléments de construction trouvant facilement ailleurs leur appropriation.

Mais nous voulons espérer que certaines combinaisons, dès aujourd'hui étudiées, permettront de conserver sur le Champ de Mars, désormais transformé, tout au moins le vaste pourtour de ses galeries enveloppantes et les belles décorations de la cour intérieure du palais. En notre temps de paix désirée et dans un avenir de développement industriel et commercial constant et très-nécessairement encouragé, il n'est pas douteux que ces vastes bâtiments conservés ne puissent rendre des services précieux.

C'est sur ce plan arrêté par la Commission supérieure que l'architecte, M. Hardy, a dû élever un palais.

Les galeries des machines, les galeries intermédiaires et celles des beaux-arts étant déterminées à l'avance, comme hauteur et largeur, en raison des nécessités reconnues, il fallut subordonner aux proportions de ces galeries les proportions mêmes des vestibules et des façades.

Voulant bien indiquer les plus grandes dimensions de ce palais qui représente un rectangle de plus de 700 mètres de longueur sur 300 mètres de largeur, M. Hardy l'a jalonné aux angles par quatre pavillons énormes surmontés de dômes métalliques. Ces pavillons forment les points extrêmes des deux façades principales. Une large galerie, formant vestibule et coupée dans son milieu par un pavillon d'entrée principale, les réunit entre eux.



ÉCUSSON SURMONTANT LES PILIERS DE LA FAÇADE.

(PALAIS DU CHAMP DE MARS.)

Les dômes métalliques formés de quatre plans courbes convergents sont tranchés à leur base par des plans verticaux qui, ouvrant sur l'intérieur du pavillon d'immenses arceaux, y jettent la lumière à profusion. Ainsi découpés et ajourés, ces dômes s'élèvent comme d'immenses velums retenus seulement aux quatre angles, soulevés et gonflés par le vent. Couronnés de lauriers, ils expriment au loin la récompense promise aux efforts constants. Mais la légèreté si apparente de ces dômes, suspendus en quelque sorte dans l'espace, ne semble pas nécessiter les quatre énormes pylones en maçonnerie surmontés de lanternons en métal qui flanquent les angles des pavillons. Nous les croyons inutiles pour l'aspect comme pour la résistance. Cette base en maçonnerie coupe en deux la hauteur totale de la construction, et cette division s'accentue davantage par une coloration différente. Nous comprenons peu que dans cet immense palais, où le système métallique domine si franchement, la maçonnerie y vienne jouer un rôle en quelque sorte accidentellement décoratif et que dans ces pavillons d'angle comme

dans le pavillon central elle apparaisse par parties insuffisamment motivées. Si M. Hardy avait besoin de contrebuter les arceaux de ses dômes supérieurs ou de les supporter autrement que par les points d'appui directs en fonte qui se font voir à l'intérieur des pavillons, que n'a-t-il employé franchement des soutiens ou des éperons métalliques ou mieux encore le système si bien imaginé par lui des piliers en fer en forme de fermes jumellées avec remplissages en terres émaillées. Ce système permet d'obtenir des piliers qui comptent pour l'œil et présentent un aspect très décoratif. Nous aurions vu ainsi de la base jusqu'au faîte des grands pavillons s'élever de magnifiques pilastres brillants d'émaux, se raccordant bien avec les grands cintres des coupoles eux-mêmes décorés de tôles émaillées. Entre les supports en fer, la brique eût pu concourir à remplir les vides, à former des surfaces pleines, à donner aux points extrêmes des façades les masses angulaires nécessaires.

L'architecte pourra nous répondre que les entrepreneurs ont si tardivement livré les charpentes en fer de ces pavillons, que si ceux-ci avaient dû être construits entièrement en fer, on n'eût pu être prêt en temps utile, et que la maçonnerie de construction courante a permis d'aller vite. Ce sont peut-être de bonnes raisons pratiques, mais il ne m'est pas permis d'en tenir compte ici. Je ne dois que juger de l'effet produit. Il est certain que l'architecte s'est trouvé en grand embarras au dernier moment par suite de retards successifs qu'il n'a pas été en son pouvoir d'éviter; témoin les porches élevés en avant des pavillons d'extrémité, pour bien marquer l'entrée des grandes galeries de 600 mètres de longueur destinées aux machines. Les demi-coupoles de ces porches devaient porter les trophées des produits exposés; le temps a manqué pour exécuter ces bas-reliefs.

Le pavillon central de la façade qui fait face au Trocadéro annonce bien l'entrée d'honneur de l'Exposition par sa vaste arcade, béante, enveloppée en quelque sorte d'une auréole d'écussons armoriés. Au milieu de cette représentation héraldique de toutes les nations et au sommet de l'arc se détache l'écusson de France porté par deux génies ailés, modelés par M. Maniglier.

Un large balcon en saillie, auquel conduisent deux escaliers latéraux en spirale accusée, coupe par le milieu la vaste arcade et donne de l'échelle à l'ensemble en le mouvementant. Ces escaliers en spirale accompagnent et soutiennent bien de leurs formes cette entrée monumentale; mais là, nous le répétons, on doit regretter l'introduction d'une maçonnerie de plâtre qui enlève à la construction en métal son unité et en diminue la hauteur apparente par une division de matériaux différents.

Au-dessus de cette entrée s'arrondit harmonieusement une coupole qui se relie aux combles latéraux du grand vestibule d'entrée à l'aide de deux demi-coupoles. Le plan elliptique de ces demi-coupoles a donné tout naturellement lieu, pour la simplicité même de la construction, à une décoration en coquille ou en éventail, toutes les fermes étant ainsi semblables. Ce système de construction sert de décoration à la fois à l'intérieur et à l'extérieur, de telle sorte que les formes intérieures sont l'envers des formes extérieures, et *vice versa.* D'ailleurs, ce qu'il y a d'excellent dans le parti pris de M. Hardy, c'est que partout son architecture reste simplement la construction ornée. Les grands vestibules sont d'un effet imposant. Et ils doivent cet effet, non seulement à leurs dimensions peu ordinaires, mais aussi à une charpente en fer bien apparente dans ses dispositions, bien équilibrée dans ses formes et dans ses moyens, que des panneaux en staf viennent seulement enrichir et compléter en s'interposant comme caissons rectangulaires ou coupoles rayonnantes entre les nervures des fermes en arc surbaissé.

Des fonds bronzés, des rehauts d'or, des réchampis de rouges et de bleus mettent en valeur ces coupoles et ces plafonds, que des jours latéraux abondants viennent éclairer de chauds reflets. Les façades extérieures de ces grands vestibules accusent non moins fermement leur construction en fer. C'est là qu'apparaît bien le système des fermes jumelles ornées d'émaux, de M. Hardy. C'est là aussi que les tendances esthétiques de l'artiste sont le plus sensibles. Il est de ceux dont la grande préoccupation est de donner un peu de poésie à la construction. Et il a dû au Champ de Mars attacher d'autant plus d'importance à cette idée, que la sécheresse du fer poussait à l'art froid et utilitaire. Pensant donc qu'il ne ferait pas œuvre d'architecte si la poésie n'intervenait pas, soit par un souvenir, soit par une personnification, si enfin la décoration, tout en respectant la construction, n'avait pas un radical en dehors de la construction même, M. Hardy, attribuant à juste titre la possibilité et le succès de notre Exposition au concours empressé de toutes les nations amies, a supposé par suite que ces nations en étaient en quelque sorte les points d'appui, les véritables piliers. Et c'est ainsi que chacun des vingt-deux piliers de la façade symbolise une nation représentée à la fois à la base par une figure allégorique, et au sommet par son écusson armorié et son drapeau. L'idée est belle et bien traduite. Mais un besoin trop absolu d'idéaliser toutes choses en architecture a aussi ses périls. Désireux de faire parler les formes, on est entraîné à les torturer. M. Hardy, fertile en inventions et par horreur du convenu et du banal, s'efforce de renouveler les formes traditionnelles. Ses orne-

ments sont sommaires ou synthétiques, par suite, souvent trop grands d'échelle; un rien s'exalte; une simple fleur, une courbe, prennent des proportions ou des conséquences considérables. Pour ne pas être ordinaire, un détail devient quelquefois bizarre. C'est là le danger de négliger certaines règles de simplicité et de bonhomie qui nous sont enseignées sagement par la tradition ou les convenances. Mais sans donner aux idées plus de valeur qu'elles ne doivent en avoir en architecture, comme sans épiloguer sur de petites questions de sentiment, il faut reconnaître en somme que cette vaste façade, solidement assise sur une large terrasse découpée de perrons mouvementés, est d'un effet véritablement beau et festoyant. Bien que décorée de terres et de tôles émaillées, de bronzes et d'ors, d'écussons aux colorations multiples, cette façade n'en reste pas moins dans une tonalité un peu trop éteinte, le gris des fers dominant. Il y a toutefois dans le palais de M. Hardy un essai intéressant de polychromie, et nous devrons y revenir.

Nous ne nous étendrons pas longuement sur les dispositions et l'aspect des galeries intérieures. Là, l'utile a imposé ses lois absolues sans cependant nuire à la grandeur des effets. Ainsi constatons l'imposante perspective des deux grandes galeries des machines, et celle non moins heureuse des petites avenues qui, traversant le palais dans toute sa longueur, donnent sur leur parcours accès dans les galeries latérales de l'Exposition.

Si nous voulons continuer à étudier les œuvres de l'architecture française à l'Exposition, c'est au centre du palais qu'il nous faut revenir.

Nous avons dit que l'architecte y avait ménagé un vaste espace libre. Aux deux extrémités de cette sorte d'*area*, deux loges s'ouvrent par trois grandes arcades sous lesquelles des portes, richement décorées de terres cuites et d'émaux[1], donnent entrée dans les salles des Beaux-Arts.

Ces deux loges devaient former la décoration extrême d'un vaste jardin central au-dessus duquel un immense velum, tendu à 20 mètres de hauteur, offrirait l'ombre aux promeneurs et leur permettrait un repos agréable.

L'architecte avait proposé, l'administration disposa. Ce vaste emplacement fut attribué à l'Exposition de la ville de Paris chassée, par l'affluence des demandes venues du dehors, de l'intérieur du palais où elle devait occuper une importante surface à l'extrémité des galeries étrangères, près du vestibule de l'École militaire. Nous y avons perdu une disposition heureuse, une oasis pleine d'ombre et de fraîcheur au

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts*, nos de juin et de juillet.



DÉTAILS D'ARCHITECTURE DU PAVILLON DE LA VILLE DE PARIS

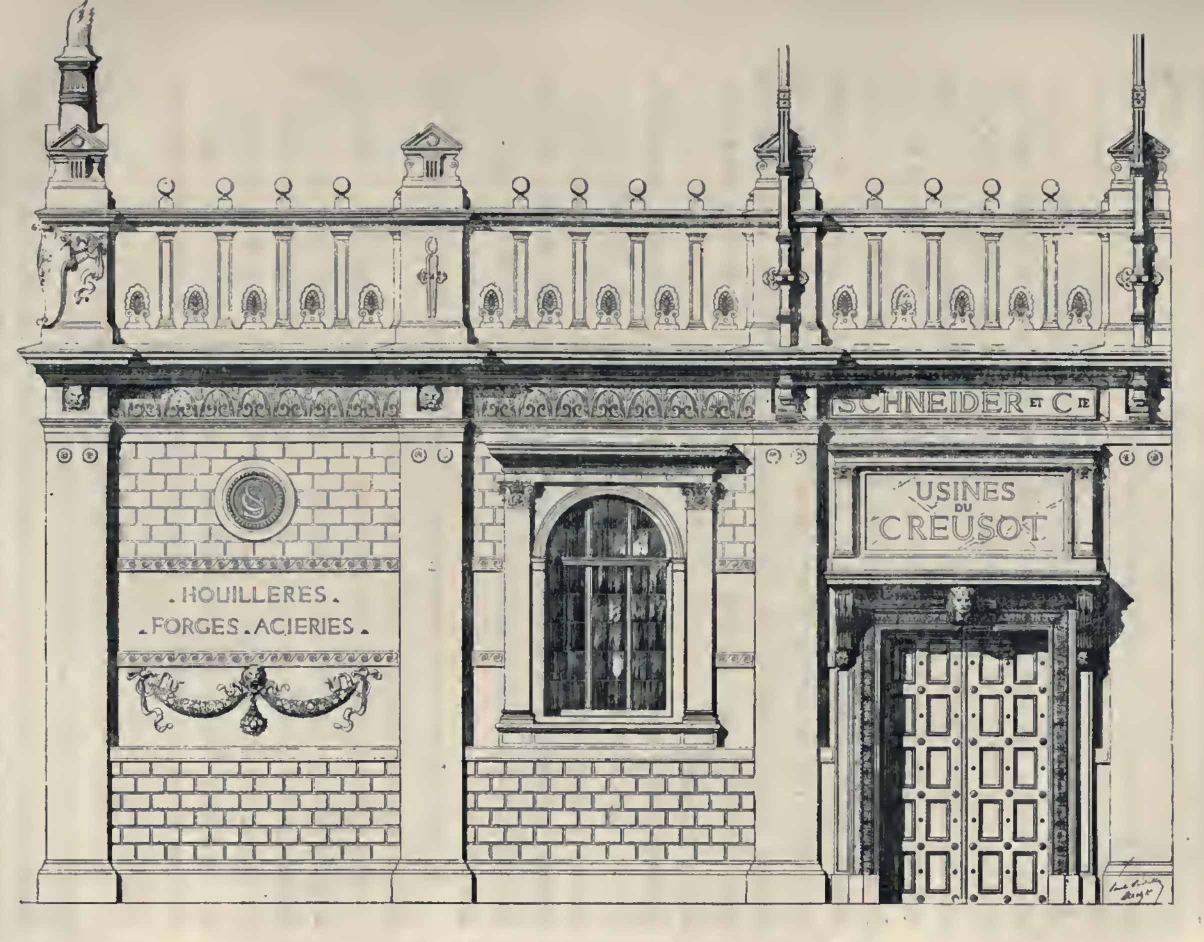
(PALAIS DU CHAMP DE MARS.)

milieu des parcours interminables de l'immense palais. Le pavillon municipal est venu s'implanter au milieu de l'espace laissé libre, ménageant encore, il est vrai, quelque apparence de parterres et de gazons, mais supprimant le vaste cube d'air libre, voilant les perspectives, enlevant tout recul pour bien voir les constructions variées qui bordent la rue des Nations, une des grandes curiosités pittoresques de l'Exposition de 1878. Par contre, nous y avons gagné une construction très-particulière, par M. Bouvard, architecte attaché au service de la ville de Paris.

Ce n'est qu'à la fin de juillet 1877 que, le Conseil municipal se prononçant pour le système des constructions métalliques, M. Bouvard put se mettre à l'œuvre et préparer les projets d'un pavillon qui couvre aujourd'hui 3,500 mètres de surface et a coûté, en chiffres ronds, 600,000 francs.

Adoptant le parti déjà pris par M. Hardy, mais l'adoptant avec toutes ses conséquences, M. Bouvard, à l'exclusion de toutes maçonneries apparentes de pierres ou de moellons, a élevé un pavillon tout en fer dans lequel les terres cuites ornées, les terres émaillées et les briques viennent former remplissages entre les fers accouplés. Le fer qui compose l'ossature générale du bâtiment est employé sans parties pleines, mais avec toutes les combinaisons de treillis, de croisillons et d'assemblages capables de diminuer le poids total et, par suite, le prix de revient. La fonte a été employée seulement pour certaines parties pleines d'un caractère tout à fait ornemental. Ce pavillon se compose d'une nef rectangulaire de 75 mètres de longueur, enveloppée à ses extrémités de trois avant-corps formant la croix et raccordés entre eux par des motifs circulaires. Sur les longs côtés du rectangle règnent des portiques, ouverts sur le dehors, qui relient entre eux les avant-corps extrêmes d'une même face longitudinale.

M. Bouvard a su donner à ce pavillon, dans lequel le fer ne semble jouer qu'un rôle utile, un aspect cependant architectural. Cet aspect nécessaire, mais difficile à réaliser par le fer seul, s'affirme peu à peu cependant dans les constructions métalliques confiées au talent de nos architectes. Il est certain que l'on ne peut et que l'on ne doit pas retrouver dans les constructions en métal les formes consacrées de telle ou telle architecture en pierre ou en matériaux autres, mais on y doit retrouver ce principe essentiel et traditionnel de tout ce que l'architecture a produit d'éternellement admirable : le Beau par le Vrai, c'est-à-dire la logique des formes et de la décoration. C'est en s'appuyant sur ce principe que M. Bouvard a fait œuvre d'architecte. Les



PAVILLON DES USINES DU CREUSOT, PAR M. PAUL SÉDILLE.

(Croquis de l'artiste.)

six grandes portes, enveloppées de cadres en fer ou en fonte garnis de terres ornées et d'émaux, sont largement dessinées et offrent, comme les portiques latéraux, très élégants, des détails ingénieux d'ornementation. Cependant nous trouvons que cette ornementation manque un peu d'unité et pèche par excès de recherche et de finesse. De plus, elle ne nous paraît pas toujours bien distribuée. Ainsi nous voyons autour des grandes portes une enveloppe de lourds motifs circulaires en terre cuite, tandis que les pilastres d'angles des avant-corps d'extrémité, qui devraient offrir à l'œil une certaine puissance apparente, sont décorés de rinceaux d'une ténuité et d'un détail relativement excessifs. Les émaux qui sertissent les portes sont, par contre, d'un dessin un peu brutal et sommaire, et la coloration en est dure. Mais, ces réserves faites, nous reconnaissons avec plaisir la grande somme de talent dépensée, en si peu de temps, dans cette construction qui, elle aussi, essaye avec bonheur de la polychromie. Les fers apparents, peints en gris, réchampis de bleu, de vert, de jaune, donnent au tout une coloration gris-bleu sur laquelle se détache en douceur la note rousse et pâle des terres cuites. Les émaux et les ors sont les accents nécessaires de cet ensemble harmonieux. Nous parlerons peu de l'intérieur de ce pavillon, dont les bonnes dispositions sont surtout en harmonie avec sa future destination. En effet, après avoir abrité l'Exposition de la ville de Paris, ce pavillon sera démonté et transformé en Gymnase municipal des écoles.

J'ai hâte de dire quelques mots de certaines autres constructions qui, aux alentours du palais, relèvent de l'art français.

Il ne nous appartient pas de parler du grand pavillon que le Creusot a fait édifier pour présenter dans une imposante ordonnance les masses de la matière rebelle assouplies et transformées par le puissant outillage de ses vastes usines. Mais qu'on veuille bien seulement nous permettre de constater dans l'emploi simultané et la juxtaposition des bronzes, des marbres et des émaux qui décorent les façades, encore une tentative de polychromie monumentale.

C'est aussi une construction colorée que M. de Dartein a élevée pour servir d'Exposition au Ministère des Travaux publics. Mais ce pavillon, également en fer et briques et décoré de terres émaillées, a si bien un caractère oriental qu'on a peine à y soupçonner les Travaux publics français. Son phare coquet ressemble de loin à un minaret arabe et les revêtements émaillés de la façade du porche annoncent l'entrée de quelque mosquée. Toutefois nous trouvons agréable la gamme lumineuse de ces émaux dans lesquels le blanc, le bleu turquoise et le brun noir dominent.

Certains détails d'ornementation sont traités avec charme et distinction ; mais nous trouvons qu'il n'était pas nécessaire de réchampir et de subdiviser les fers déjà grêles par des rouges, des verts, des bleus, qui, trop voisins des émaux, ne peuvent en soutenir le voisinage et enlèvent du calme à l'ensemble. Il y a aussi dans la composition de ce pavillon en fer et briques quelque hésitation entre l'emploi des formes utilitaires consacrées par l'usage et la recherche voulue d'aspects nouveaux. Cependant, malgré l'incertitude des résultats, le pavillon du Ministère des Travaux publics n'en reste pas moins une des constructions les plus pittoresques et les plus appréciées du parc du Champ de Mars.

Si nous voulons en finir avec les constructions annexes de quelque importance architecturale qui relèvent de notre art français, il faut passer de l'autre côté de la Seine, sur les pentes du Trocadéro, où s'élève une construction d'un tout autre caractère et d'un tout autre intérêt : c'est le chalet de l'administration des Eaux et Forêts. Construit tout en bois, il n'a cependant pas la prétention de reproduire l'aspect solide et massif des chalets de l'Oberland bernois ni celui des maisons norwégiennes ou moscovites. Mais il nous fait voir les ressources multiples de la charpenterie et de la menuiserie modernes en des combinaisons savantes et délicates.

Élevé sur un haut soubassement de rochers, enveloppé de portiques treillagés et de massifs de fleurs et de verdure, ce pavillon pittoresque accuse quand même une silhouette architecturale très-définie, et fait honneur au talent de l'architecte, M. Étienne.

Nous pourrions encore signaler dans la section française, dans les annexes et dans les parcs, de nombreuses constructions de toutes sortes, de styles et de matériaux bien différents; conceptions sérieuses témoignant de tentatives intelligentes très-honorables, conceptions fantaisistes révélant chez nos architectes et nos constructeurs une rare habileté d'exécution et une grande abondance d'imagination. Mais c'est assez nous occuper des œuvres de nos confrères français, nous ne saurions convenablement faire attendre plus longtemps les hôtes nos amis. Il nous faut parler des pays étrangers, de leur architecture et de leurs constructions au Champ de Mars et au Trocadéro. Nous y trouverons, pour nos conclusions ultérieures, des comparaisons utiles, des renseignements précieux.

PAUL SÉDILLE.

(La suite prochainement.)

EXPOSITION UNIVERSELLE DE 1878

LE MOYEN AGE ET LA RENAISSANCE
AU TROCADÉRO

LES IVOIRES.



NE exposition aussi immense et aussi variée que celle installée dans les galeries du Trocadéro exigerait, pour être convenablement appréciée, une foule de connaissances qu'un seul critique ne saurait avoir. Aussi la *Gazette des Beaux-Arts*, pour ne point rester au-dessous de la tâche qu'elle s'est imposée, a-t-elle dû répartir la matière entre plusieurs de ses rédacteurs ordinaires auxquels elle a adjoint un certain nombre de collaborateurs nouveaux.

M. Rayet a déjà commencé l'étude des monuments de l'antiquité grecque qui lui est si familière. M. Benjamin Fillon, qui, parmi ses passions de collectionneur éclairé, a celle des antiquités mérovingiennes, a bien voulu se charger de tout ce qui regarde les transformations de l'art en Occident, depuis le commencement de notre ère jusqu'à l'avènement des Carolingiens. M. Eugène Piot, dont le goût pour l'art italien du xve siècle se montre dans tout ce qu'il a possédé et possède encore, appréciera cet art dans le marbre et dans le bronze avec la haute compétence que chacun lui reconnaît.

Les armes et les armures reviennent de droit à M. E. de Beaumont.

Quant au reste, ou du moins à une grande partie du reste, les arts de l'Orient exceptés, qui seront parcourus par MM. Henri Lavoix, Arthur Rhoné, etc., c'est à nous qu'on en a imposé le fardeau, à moins que quelque érudit charitable ne veuille en prendre sa part.

Qu'on veuille bien excuser les redites, s'il nous arrive d'y tomber, lorsque nous traiterons de matières dont nous avons déjà eu l'occasion de parler; mais qu'on nous pardonne surtout si nous sommes long et superficiel tout ensemble. Le sujet est si vaste dans sa diversité que c'est le cas de suivre le précepte des gens sages : « Glissez, critiques, mais n'appuyez pas. »

Nous commençons donc sans autre préambule, suivant la classification par matières et l'ordre chronologique dans chaque division.

La collection Basilewsky, si riche en ivoires qu'elle permettra à notre collaborateur M. Benjamin Fillon d'étudier à leur aide la sculpture contemporaine de nos Mérovingiens, se complète à partir de l'époque carolingienne par les apports de MM. Castellani, Stein, Maillet du Boullay et divers.

D'un feuillet de diptyque assez barbare, qui lui appartient, plutôt ciselé que sculpté, et que nous attribuons au VIIIe siècle, plaque dont les trois registres représentent le *Péché originel,* l'*Arche* et le *Sacrifice d'Abraham,* nous rapprochons les quatre évangélistes de M. Stein, d'un dessin également barbare, que leurs inscriptions nous montrent exécutées par un Latin. Les enlacements des tiges qui serpentent sur le fond nous semblent une imitation de ceux dont on a prétendu orner les lettres initiales des manuscrits de cette époque.

Il faudrait peut-être reculer jusqu'au même temps une plaque de reliure appartenant encore à la belle collection de M. Stein, où le Christ dans sa gloire, imberbe et portant la croix résurrectionnelle, ce qui n'est point habituel dans ces sortes de représentations, est placé entre les quatre symboles évangéliques. L'inscription suivante, en lettres en relief, est tracée dans le bas de la plaque : OB AMOR CS RADEGID FIER ROGAVIT, qu'on doit lire : *Ob amorem crucis Radegid fieri rogavit.* Radegid est un nom gaulois et les *o* de l'inscription sont des losanges qui appartiennent à l'épigraphie de ces époques reculées.

Une plaque exposée par M. Castellani nous intrigue vivement à cause du costume des personnages qu'elle met en scène et qui ne sont autres que le premier assassin et la première victime. A gauche on voit Caïn et Abel allumant chacun leur bûcher sous la main de Dieu qui bénit celui

du second. A droite Caïn étrangle son frère renversé à terre. Puis il fuit, chassé par Dieu qui apparaît en buste dans les airs.

L'œuvre est byzantine, car la main de Dieu, dans la première scène, bénit à la façon grecque. Elle est d'époque très-reculée, car le nimbe de Dieu dans la seconde est uni, au lieu d'être croiseté. Mais quels costumes étranges portent les deux fils aînés du premier homme? Ils sont presque vêtus comme les acteurs du cirque. Un justaucorps épais, sorte de cuirasse descendant à la ceinture, pardessus une tunique relevée sur chaque cuisse, des braies en spirale, et des chausses ainsi que des chaussures maintenues par des bandelettes. Point de coiffures et des cheveux crépus.

Notons que le chapiteau de la colonne qui sépare les deux scènes, est orné d'une feuille qui descend de l'abaque au lieu de monter de l'astragale.

Tout ceci est étrange. Plusieurs ivoires du même genre seraient dispersés en Italie et proviendraient d'un ambon de la cathédrale de Salerne.

Nous classerons à la suite toute une réunion de boîtes telle que nous n'en avons pas encore rencontré de pareille. Toutes montrent le même caractère de décoration, et doivent être attribuées à l'art byzantin d'après les inscriptions qui, sur plusieurs, expliquent les sujets qui y sont représentés.

Toutes sont formées d'ais en bois revêtus de plaquettes d'os ou d'ivoire encastrées dans des bandes ornées soit d'une succession d'anneaux jointifs encadrant des rosaces à pétales aigus, ou une rosace et une tête de profil alternées, têtes d'un caractère tout particulier, au front fuyant et à la chevelure crépue que l'on retrouve parfois dans les grandes majuscules et les encadrements des manuscrits carolingiens.

M. A. Basilewsky possède trois de ces boîtes à couvercle en pyramide tronquée, dont les plaques représentent des combats de cavaliers, des jongleurs ou des jeux de cirque. Nous les attribuons à l'art grec du VIIIe ou IXe siècle.

Celle dont l'exécution est le plus soignée et que la *Gazette des Beaux-Arts* a publiée jadis (1re série, t. XIX, p. 290) est attribuée au IXe siècle par M. J. Labarte, qui y voit dans le guerrier asiatique de l'une des plaques un souvenir des guerres de Basile le Macédonien en 872.

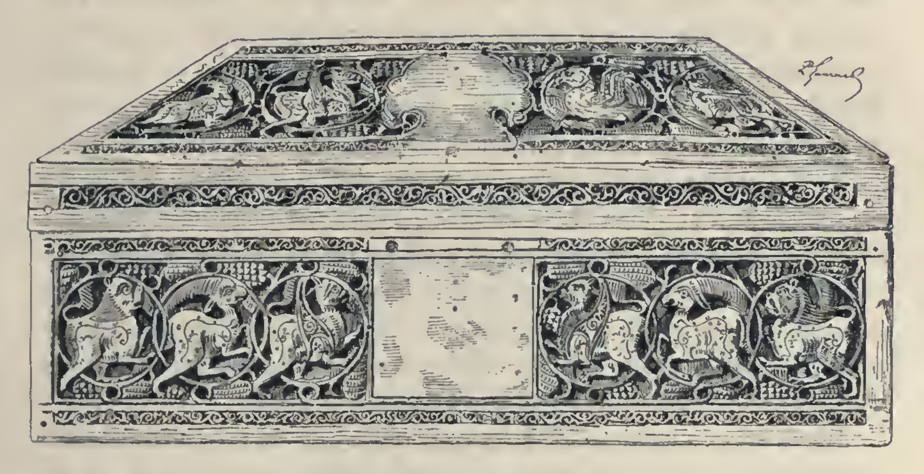
Des cinq autres coffrets, qui sont rectangulaires avec couvercle plat à coulisses, quatre plus ou moins complets sont exposés par M. Castellani, un par Mme la comtesse d'Authenaise.

Celui-ci, dont les frises d'encadrement sont décorées d'une suite de

têtes seules, et le plus important de ceux appartenant à M. Castellani, représentent des scènes de la Genèse et de l'histoire de Joseph, qu'expliquent des inscriptions grecques, qui ont le grand mérite de nous renseigner sur leur provenance. Ils ont été fabriqués à Byzance ou par des mains byzantines.

Notons que les sujets des trois plaques du couvercle du coffret Castellani — *La Création d'Adam*, *La Naissance d'Ève* et *Le Meurtre d'Abel* — sont identiquement reproduites sur deux plaques exposées par M. Stein.

L'histoire douloureuse de nos premiers parents devait se développer sur les flancs de ce coffret, veuf d'un certain nombre de ses plaques. Nous



COFFRET BYZANTIN EN IVOIRE.

(Collection de M. Basilewsky)

y voyons cependant Adam en train de labourer la terre à l'aide d'un hoyau, et, sur les deux plaques de l'une des extrémités, une scène unique, précieuse pour l'histoire de l'industrie sous les Carlovingiens. Adam forge assis devant une enclume, tandis qu'Ève active le feu de la forge en donnant un mouvement alternatif à deux soufflets cylindriques qu'elle tient en main par leurs poignées.

Sur le second des coffrets de M. Castellani, des jeux du cirque sont représentés. Sur la plaque du couvercle on voit deux hommes avec des bêtes féroces, assez fantastiques même. Entre elles on aperçoit l'arrière-train d'un petit homme dont le buste est enfoncé dans quelque chose qui ressemble à un coquetier. C'est un gymnaste qui, pour échapper à la bête, disparaît dans une trappe comme on en voit figurées par de petits cercles dans la partie inférieure du diptyque consulaire d'Areobindus

(Coll. Basilewsky), où des hommes très-agiles jouent une foule de niches à des ours bien appris qui semblent acharnés à leur poursuite.

Notons, avant de quitter ces coffrets, le caractère bien tranché des sujets qui les décorent. Sur les uns, des combats ou des jeux qui peut-être se confondent : sur les autres, la genèse pénible de l'humanité, l'homme et la femme condamnés au travail. Quelle leçon pour le ménage à qui peut-être on les offrait, remplis de présents, au jour du mariage!

Un coffret, que nous publions, et un olifant exclusivement décorés d'animaux fantastiques dans les enroulements d'un cep de vigne de la collection Basilewsky, un autre coffret semblable appartenant à MM. Seillière, et un dernier olifant à M. Stein, sont-ils des produits de l'art byzantin de l'époque du triomphe des iconoclastes, lorsque la représentation de la figure humaine n'était plus admise? La chose est possible. Mais il est possible aussi que les querelles auxquelles donna lieu l'imagerie religieuse soient étrangères à la fabrication de ces petits meubles.

Notons encore dans la collection Basilewsky un bois de renne décoré sur ses bords d'un galon ciselé de même style : pièce curieuse que l'on a dû conserver dans quelque trésor d'église ou de couvent comme une rareté, provenant de quelque animal fantastique, au même titre que les défenses de narval, qui passaient pour des cornes de licorne, que les côtes de baleine qu'on se figurait être des os du léviathan, et que les œufs d'autruche, qu'on disait être des œufs de griffon.

Les monstres sculptés avec les andouillers de ce bois nous laissent cependant fort perplexe sur l'époque où le travail fut exécuté. Il y a des dragons à gueule ouverte qui sont d'une physionomie que nous sommes habitués à rencontrer vers le XIIe siècle.

Le Musée de Lyon, qui a fait un magnifique envoi d'ivoires, possède deux feuillets de diptyque à trois registres : l'un, bordé de feuilles d'acanthe entablées, d'un travail très-ferme que nous croyons du IXe siècle, nous moutre deux apôtres, le paralytique emportant son lit après sa guérison et la Samaritaine; sur l'autre, d'un travail moins incisif et que nous croyons quelque peu postérieur, nous voyons l'aventure des rois mages encore revêtus du costume traditionnel donné aux Orientaux jusqu'à l'époque carolingienne. Ils offrent au Messie la myrrhe, l'or et l'encens; couchés tous trois dans le même lit et habillés, ils sont avertis par un ange d'une fort belle tournure d'éviter la cour d'Hérode; enfin ils retournent en leur royaume, montés sur leurs chevaux.

Une plaque de travail grec exposée par M. Stein et que nous reproduisons doit en être rapprochée. Elle présente cette particularité d'avoir été, peu de temps après sa fabrication, complétée de façon à pouvoir

s'adapter dans le cadre d'une reliure. La partie centrale montre le Christ dans sa gloire, bénissant à la manière grecque. On lui a ajouté, à la partie supérieure, qui est cintrée, une petite plaque qui la rend rectangulaire et qui porte la colombe dans un disque croiseté, entre deux sym-



PLAQUE DE RELIURE EN IVOIRE DE TRAVAIL GREC.

(Collection de M. Stein.)

boles évangéliques; puis, à la partie inférieure, sur une autre bande correspondante, l'agneau pascal également dans un disque croiseté, entre les deux autres symboles. Nous supposons qu'un ouvrier, ignorant la signification des quatre lettres grecques I. C. — XC., aura pris le Christ pour Dieu le père, et prétendu figurer la Trinité en y ajoutant les emblèmes du Saint-Esprit et du Christ.

Il se présente maintenant un certain nombre d'ivoires où une influence antique abâtardie se révèle, et que nous croyons devoir classer parmi les œuvres de la décadence carolingienne du xe au xie siècle.

Telle est une plaque exposée par M. Castellani représentant sur son premier registre la *Crucifixion* avec l'arrangement symétrique ordinaire des deux soldats portant, l'un l'éponge au bout d'un roseau, l'autre la lance; de la Vierge et de saint Jean, et de deux anges dans des disques au-dessus des bras de la croix, symbolisant sans doute le soleil et la lune; sur le second, les *Saintes Femmes au tombeau*. On n'en voit que deux qui portent les aromates dans des vases ouverts, suspendus à trois chaînes qui sont absolument de la forme des encensoirs qu'on voit suspendus dans les arcatures des canons des évangéliaires du ixe siècle.

Un encensoir semblable est indiqué dans la même scène d'une plaque de la collection Basilewsky. Un premier registre montre la *Descente de croix* et les *Saintes Femmes au tombeau*; le second, le *Christ descendant aux limbes*. Cette dernière scène a cela de remarquable qu'un roi et qu'une reine, assistés de saint Jean-Baptiste, y assistent. L'inscription gravée RAIMVNDVS : ME : FECIT indique une origine latine.

Les trois mêmes scènes se trouvent encore réunies, mais différemment disposées sur une autre plaque qui est également latine par la façon dont le Christ, qui est vêtu, bénit ceux qu'il vient délivrer de l'enfer. Une certaine énergie dans le jet des plis, tourmentés à leur extrémité flottante, nous indiquerait une main allemande comme dans l'*Ascension*, que l'énergie des attitudes et l'accentué des formes sous les draperies signale dans la même collection.

Forcés jusqu'ici de fixer des époques sans savoir si des provenances diverses ne doivent pas expliquer des apparences et des exécutions différentes, nous arrivons enfin à un monument qui est presque daté. Il s'agit de l'urceum de la collection Basilewsky qui porte le nom d'Othon. Il y eut trois empereurs d'Allemagne de ce nom, de 936 à 1002. Mais c'est au dernier, qui eut des velléités de rétablir l'empire romain avec sa pompe, qu'on l'attribue à cause de l'enflure des vers dédicatoires où nous voyons son nom :

OTONI AVGVSTO PLVRIMA LUSTRA LEGAT
CERNVVS ARTE CVPIT MEMORARI CESAR ALIPTES.

Quelque chose, ornement ou lettre, qui ressemble à un K, placé à la fin de ce dernier vers, a motivé en Allemagne quelques commentaires peu concluants. Toujours est-il que les personnages des différentes scènes de la Passion sculptées sur ce vase ecclésiastique, bien qu'un peu courts,

sont d'un grand caractère, et que plusieurs d'entre eux sont empruntés au célèbre diptyque de Monza.

La même collection, que nous dirions si riche en ivoires si elle n'était riche en toutes choses, possède encore deux plaques de la même



BRAS DE CROIX EN IVOIRE.

(Collection de M. Maillet du Boullay.)

époque, l'une byzantine, l'autre latine, représentant, la première, le commencement de la vie du Christ, l'autre sa fin.

Avant de quitter les ivoires de physionomie ou plutôt de tradition encore antique, pour aborder ceux que réclame un art nouveau, arrêtons-nous devant les deux grands bras de croix qu'expose M. Maillet du Boullay et dont nous donnons un spécimen. Le galon qui les borde est de style oriental, comme les coffrets et les olifants que nous avons déjà examinés; mais les croix complètes que conservent encore quelques

églises d'Espagne nous montrent que ces ivoires ont été ciselés sous une influence moresque.

Ils étaient dorés, ainsi qu'on peut le reconnaître à quelques traces d'or retenues dans les fonds. Des pierres fines en table ou des verroteries étaient cloisonnées dans le champ réservé au centre de l'ivoire, et des ornements d'orfèvrerie, dont on voit les trous d'attache sur la tranche, réunissaient les bras de ces croix, dont les dimensions égalaient la richesse.

Si l'art byzantin continue à côtoyer l'art latin qui se développe avec des physionomies différentes chez les différentes nations de l'Occident, il se hiératise, si l'on peut dire ainsi, pratiqué par des artisans privés de toute initiative, et devient enfin ce que l'on sait dans les couvents du mont Athos.

Un magnifique diptyque jadis peint, appartenant au musée de Chambéry, et le diptyque des douze fêtes de la collection Basilewsky montrent ce qu'il est devenu au XIIe siècle : précieux, mais sec, et comme songeant avant tout à faire participer les figures de la rigidité de l'ordonnance architecturale qui les domine.

Leur comparaison avec les quatre évangélistes d'une petite plaque de la collection Basilewsky montre le changement qui s'est opéré entre le grand style de celle-ci et la manière des deux autres.

Les deux motifs principaux du diptyque de Chambéry sont, d'un côté, la Vierge entre saint Pierre et saint Paul, de l'autre, la Résurrection, encadrées supérieurement par des scènes de la vie et des miracles du Christ, que surmontent, dans des demi-cercles superposés au rectangle des plaques, d'un côté la Crucifixion, de l'autre la Transfiguration, qui en est comme la figure glorieuse. La bordure inférieure se compose d'un rang d'arcs abritant chacun une figure d'un saint grec, au-dessus d'une série de médaillons formés par les enlacements d'un ruban, qui encadrent le buste d'un apôtre. Des inscriptions grecques expliquent chaque personnage ou chaque scène.

Lorsque l'artiste eut un champ plus considérable à sa disposition, s'il soigna les visages qu'il polit avec une certaine recherche en leur donnant un type juif assez prononcé, il continua de ciseler les plis des vêtements comme dans la plaque du Musée de Lyon qui représente le Christ législateur en buste, comme dans celle de M. Odiot qui représente la Vierge en buste avec l'Enfant, comme dans le diptyque de M. Basilewsky, dont les longs personnages sont enveloppés par une plus longue inscription tracée en Italie du XIIIe au XIVe siècle et empruntée à l'Évangile, qui raconte la *Présentation au temple*.

L'art occidental du XIe siècle s'accuse d'abord avec toute sa barbarie, naturelle à des gens assez pauvres pour être privés d'ivoire et employer l'os pour faire un objet de luxe, dans le coffret de la collection Basilewsky dont les arcatures abritent des figures d'apôtres et de saints qu'il a été nécessaire de désigner par des inscriptions latines. Mais il s'assouplit pour décorer les disques de dent de morse ou d'ivoire du jeu de dames de la même collection où les sujets religieux et les sujets profanes se mêlent. Témoin la vision de saint Barlaam, qui, monté sur un arbre pour se repaître du miel d'une ruche qui y est placée, s'aperçoit interdit que deux rats, l'un blanc, l'autre noir, en rongent le pied : image de notre vie, que dévorent le jour et la nuit, tandis que nous nous abandonnons à ses délices.

Pardon de la morale; elle n'est pas de nous. C'est l'imagier barbare du XIe siècle qui la fait aux gens auxquels était destiné ce petit ustensile qu'il fouillait avec plus de bonne volonté que de science. Horace y mettait certainement plus de grâce; mais le sentiment est le même.

L'art manque encore de souplesse dans les quelques crosses d'un caractère particulier, que nous croyons fabriquées dans le nord de l'Italie ou le sud de l'Allemagne, que possède la même collection. Il en manque encore dans le tau du musée départemental d'antiquités de Rouen; mais comme il y a un progrès marqué dans celui de M. Basilewsky qui appartient à l'art allemand du XIIe siècle, tant par l'abondante souplesse des vigoureux feuillages qui le composent que par l'énergie sauvage des petits personnages qui y sont mêlés.

Deux fragments, exposés par M. Bligny, doivent appartenir au XIIe siècle, et tous deux, bien que revêtus d'une patine différente, montrent la même mollesse dans leurs plis. L'une est une *Descente de croix;* l'autre, l'*Arrestation du Christ.* Le costume des soldats sert à le dater. Ils portent le haubert de mailles sous une robe que recouvre la cotte d'armes, et sont coiffés du capuchon de mailles sous le heaume gemmé.

Nous entrons maintenant dans l'art qu'il faut appeler gothique afin de se conformer à l'usage, tant avec les Vierges nombreuses et encore un peu gauches que MM. Basilewsky, Stein et Benjamin Fillon ont exposées, ainsi qu'on peut le voir par celle que nous reproduisons, qu'avec la foule nombreuse des œuvres exquises qui nous sollicitent de toutes parts.

Mettons en tête la Vierge ouvrante du Musée de Lyon et celle du Musée de Rouen, bien que celle-ci ait été réduite à l'état de triptyque par la suppression de tous ses reliefs : triptyques intérieurs qui, avec quelques différences dans le symbolisme, reproduisent celui du Musée

du Louvre. Puis notons encore les autres Vierges assises ou debout des collections Basilewsky, Odiot et Maillet du Boullay; celles de M. le baron Charles Davillier; la Vierge et le saint Jean qui ont dû jadis faire partie d'une Crucifixion, à M. Desmottes, de Lille, et la charmante Vierge allaitant l'enfant Jésus, du Musée de Rouen.

Songez que lorsque André Pottier acquit celle-ci d'une église du département de l'Eure pour le Musée, elle était revêtue d'une telle couche d'apprêt doré qu'elle semblait une œuvre du XVIIIe siècle. Au poids seul on devinait l'ivoire. Aussi quelle émotion en la débarrassant de l'enveloppe qui l'empêtrait! et quelle joie de découvrir peu à peu le sourire de son visage, et la finesse de ses attaches, et la savante abondance de ses plis sous les écailles de son enveloppe dorée! Le hasard nous fit assister à toutes ces péripéties, et nous partagions toutes les émotions de notre savant maître et ami.

Deux œuvres méritent qu'on s'y arrête, d'abord par leur beauté, puis parce qu'elles ont dû être réunies dans un même ensemble avant que de l'être pour un temps dans les vitrines du Trocadéro. Nous voulons parler du personnage agenouillé que possède M. le baron Gustave de Rothschild, et des deux anges debout du Musée de Chambéry. Ils appartiennent au même art et sont de même style. Des traces d'orfrois se voient sur l'un; les deux autres ont leurs carnations peintes. De plus, le personnage en question avait été exposé en 1867 par M. le marquis Costa de Beauregard, qui l'avait apporté de Savoie. Alors nous le rapprochions, dans notre pensée, et nous n'étions pas le seul à le faire, du magnifique groupe du *Couronnement de la Vierge*, du Musée du Louvre[1]. Or voici que nous apprenons aujourd'hui, par celui qui apporta jadis le *Couronnement* à Paris, qu'il était allé également le chercher en Savoie.

Voici donc cinq figures qui devaient composer autrefois un de ces polyptiques comme la collection Basilewsky[2] et M. Stein nous en montrent de si importants et de si charmants exemples, mais bien réduits en comparaison de celui que nous reconstituons par la pensée, et qui était, sans aucun doute, l'un des plus beaux monuments du grand art du XIIIe siècle.

Par une ingénieuse combinaison, les figures sculptées en demi-relief sur les différents registres des volets y développent le plus souvent les scènes sculptées en ronde bosse sous les édicules des deux étages du

1. La *Gazette des Beaux-Arts* en a publié une gravure par M. Gaucherel, 1re série, t. X.

2. Voir la *Gazette des Beaux-Arts*, 1re série, t. XIX, p. 428.

motif central : scènes qui sont dans le haut le *Jugement dernier*, dans le bas la *Glorification de la Vierge*.



DOUBLE CROSSE ÉPISCOPALE EN FORME DE TAU.
(Ivoire allemand du XIIe siècle, de la collection Basilewsky.)

Notons que, sur un petit triptique du Musée de Lyon, les scènes des volets sont simplement peintes, ou plutôt que leurs personnages sont exprimés par un à-plat d'or redessiné en brun et en rouge.

Les diptyques religieux sont nombreux et nous mènent insensiblement du XIIIe au XIVe siècle, où la main est peut-être plus habile, mais plus sèche et plus maniérée. La collection Basilewsky en compte six pour le moins, et tous très-importants, sans parler de trois triptyques qui sont plus importants encore. M. Stein en a trois, dont le plus grand doit être rapproché de ceux apportés par Mlle Grandjean et par le Musée de Dijon. La main qui les a exécutées à la fin du XIIIe siècle doit être la même; les scènes, qui toutes sont empruntées à la Passion, sont semblablement composées et dans le même ordre. Il y a parfois des intercalations lorsque le champ de la plaque est plus grand, étant divisé en un plus grand nombre de compartiments. Aussi le diptyque de Mlle Grandjean montre deux scènes de plus que ceux de M. Stein et du Musée de Dijon.

Il est rare que les ivoiriers du XIIIe au XIVe siècle sortent du même ordre de sujets ; il y a quelques exemples, cependant, d'introduction dans leurs diptyques de scènes empruntées à l'hagiographie, pour satisfaire sans doute à des commandes de gens ayant pour tels ou tels saints une dévotion particulière. Un feuillet d'un diptyque, appartenant à M. Maillet du Boullay, par une de ces exceptions, nous montre saint Jacques le Majeur en pèlerin, donnant son bâton au thaumaturge Hermogène, afin de le délivrer des démons ; saint Georges, revêtu d'une armure à ailettes, ce qui indique les commencements du XIVe siècle, et saint Martin, coupant son manteau ; sur un autre diptyque de M. Basilewsky nous voyons aussi la Vierge entre saint Jean-Baptiste et saint Jacques le Majeur, ce qui pourrait faire penser que ces pièces ont été destinées à l'Espagne, où cet apôtre est particulièrement honoré.

Ceci nous amène à indiquer une des questions les plus controversées que soulèvent ces charmants produits de l'imagerie du XIIIe et du XIVe siècle. Quelle est leur provenance ? Si l'on s'en rapportait aux dires de ceux qui les ont apportés sur le marché de la curiosité, tous les pays pourraient les revendiquer. Mais s'il se remarque quelques nuances, celles-ci n'affectent pas le style de ces pièces, qui nous semble éminemment français, et nous les croyons toutes sorties de mains d'artisans qui, partis de l'Ile-de-France, ont pu s'établir soit au Midi dans l'Aquitaine, l'Italie ou l'Espagne, soit au Nord en Angleterre ou dans les Flandres, peut-être même à l'Est en Allemagne ; qui s'y sont laissé influencer par l'art ambiant, mais en gardant malgré tout leur fond national. Ce qui nous le fait croire, c'est qu'une grande école de sculpture exista en France du XIIe au XIVe siècle, comme le prouvent nos cathédrales, et n'exista que là, comme le montre, pour l'Italie, l'infériorité des sculptures contempo-

raines exposées au Trocadéro, qu'elles soient de marbre ou de bois.

Si l'on veut étudier ces nuances de style auxquelles nous faisons allusion, on trouvera dans la collection Basilewsky un grand diptyque terminé supérieurement par plusieurs frontons, que l'on dit italien, et



VIERGE EN IVOIRE DU XIIe SIÈCLE.

(Collection de M. Benjamin Fillon.)

qui présente en effet un certain allongement dans les figures, une certaine simplicité dans les draperies, que l'on ne rencontre pas dans un autre diptyque dont les figures courtes, les visages ronds et bien portants indiqueraient une influence flamande.

Le fragment appartenant à M. Stein, que nous publions et qui

représente la *Crèche*, par contre, est bien français. Nous ferons, de plus, remarquer l'identité du costume de saint Joseph et du personnage agenouillé de la collection G. de Rothschild.

Il nous reste, avant que de quitter cette nature d'objets religieux, à citer deux pixydes sculptées de sujets de la vie du Christ, appartenant, l'une au Musée de Dijon, qui a eu le tort d'en aviver les peintures, l'autre à la collection Basilewsky, et un diptyque du commencement du XVe siècle, d'une merveilleuse finesse d'exécution, qui appartient au Musée de Lyon. Sur l'un des feuillets, le *Trépassement de la Vierge* est représenté au-dessus de l'*Arbre de Jessé;* sur l'autre, la *Crucifixion*, sujets que désignent des inscriptions françaises à jour, et que bordent latéralement des figures d'ange abritées par des étages de dais à jour, et que dominent une série d'autres dais à l'architecture microscopique.

Il nous faut encore citer une crosse du XIVe siècle, de la collection Seillière, dont le sujet est double : d'un côté, la *Vierge;* de l'autre, la *Crucifixion*. A côté de l'ange qui, portant sur le nœud, relie le crosseron à la hampe, l'abbé du monastère, pour lequel elle fut fabriquée, est agenouillé. L'abbé est seul sur une autre crosse, appartenant à M. Castellani, et c'est en cela seul qu'elle diffère. La collection Basilewsky possède également plusieurs crosses; celles-ci sont italiennes, du XVe siècle : l'on y peut étudier, à son aise, la différence qui existe entre l'art franchement italien et l'art français des ivoiriers du moyen âge.

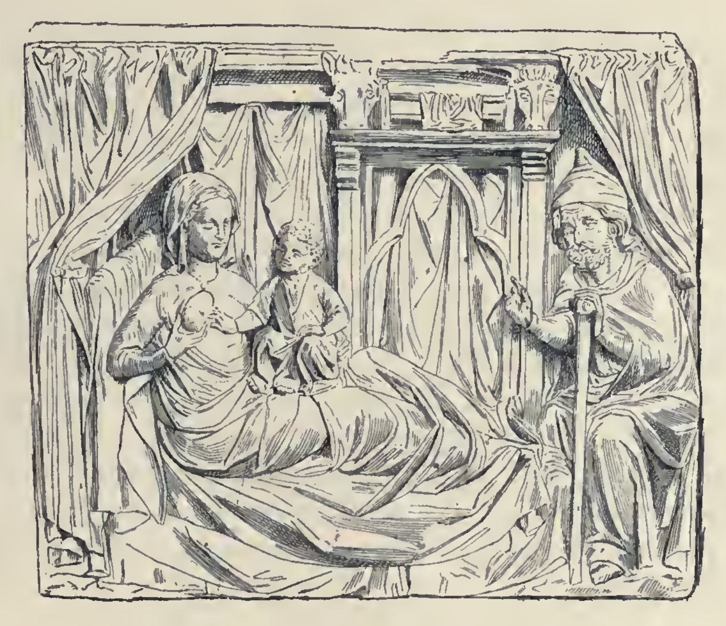
Nous ne rencontrerons plus guère maintenant que des monuments civils beaucoup plus rares que les précédents, sauf quand il s'agit des boîtes à miroir que nous trouvons dans la collection Basilewsky, chez M. Castellani, chez M. Stein, chez M. Bligny. Sur ces objets civils, des scènes d'amour, et parmi elles la chevauchée de mai, ou l'attaque du château d'amour, sont le plus souvent représentées. M. Stein en possède un cependant où l'Adoration des Rois a été sculptée au XVe siècle. Il ne devait pas être défendu aux personnes religieuses d'avoir soin de leur personne, et, s'il y avait des peignes liturgiques, il n'était pas impossible qu'il y eût des miroirs pour les accompagner.

Les diptyques à sujets profanes, qui avaient alors pour emploi de protéger des tablettes de cire, sont excessivement rares ; ce n'est pas pour ce motif seul que nous citons celui du XIVe siècle qui appartient à M. le baron Ch. Davillier. Un de ses feuillets nous montre un jeune homme jouant à la main chaude avec de jeunes femmes ; l'autre, le même jeune homme assis à terre, les jambes croisées, entouré des mêmes jeunes femmes et se livrant à nous ne savons quel jeu.

M. du Boullay possède le feuillet d'une autre paire de tablettes à

écrire où l'on a représenté, au XVe siècle, d'un outil un peu sec, une danse de bergers.

Plusieurs coffrets doivent surtout nous intéresser par leurs sujets empruntés aux romans et aux fabliaux. Sur un dessus de coffret et sur un coffret entier appartenant à M. Castellani, et sur un autre exposé par M. Ch. Manheim, nous retrouvons les phases diverses du tête-à-tête d'un jeune homme et d'une jeune femme mal défendue par le petit chien qu'elle porte sur son bras. Un autre couvercle, du Musée de Boulogne-sur-Mer, nous montre, dans ses trois compartiments, formés par les réserves que doivent couvrir les ferrures : au centre, un tournoi ; à gauche, un chevalier enlevant une dame sur son coursier, et au-dessous



LA CRÈCHE, IVOIRE FRANÇAIS DU XVe SIÈCLE.

(Collection de M. Stein.)

le même chevalier et sa conquête continuant leur fuite dans un bateau; à droite, l'attaque du château d'amour à l'aide d'une catapulte lançant des fleurs.

Un grand coffret de la collection Basilewsky nous montre aussi le jeu de la main chaude, et parmi plusieurs scènes d'amour et de chevalerie, l'histoire de Tristan.

Un dernier coffret, à M. Castellani, laisse deviner, dans le coin ombreux où il a été relégué, des sujets quelque peu scabreux. Nous

y voyons bien l'aventure de Tristan, qui, apercevant dans la fontaine l'image du roi, grimpé sur un arbre pour le surveiller, s'arrête juste à point dans ses entreprises sur la reine, qui ne se défendait guère. Nous voyons bien deux personnes, un homme et une jeune femme, couchés dans le même lit, une épée fichée entre eux deux; mais dans un autre compartiment du coffret nous ne voyons plus l'épée, et nous devinons autre chose... Ce mystérieux coffret serait à étudier, afin de découvrir l'origine des sujets qui y sont figurés.

M. Stein en possède un autre dont les sujets sont religieux et doivent sortir de quelque atelier parisien, car les divers épisodes de la légende de saint Denis, de saint Rustique et de saint Éleuthère y sont représentés.

L'ornementation des coffres, si nombreux dans le mobilier du moyen âge, n'a pas toujours été aussi compliquée. On s'est parfois contenté de simples ornements dorés qu'entoure un trait noir ou rouge. Telles sont les boîtes cylindriques qui, à Dijon, portent le nom de toilettes des duchesses de Bourgogne; telles sont deux boîtes presque identiques, exposées par M. Julien Durand et par M. Castellani.

Le style de leur décor, formé d'oiseaux et de rinceaux rudimentaires, nous fait supposer que ces boîtes venaient d'Orient, d'autant plus que dans l'armoire où M. Castellani a réuni sa collection de coffrets, nous en trouvons un décoré de la même façon avec des personnages évidemment persans. Mais l'Italie l'imita en lui donnant une physionomie particulière, ainsi que le montre un petit coffret rectangulaire à toit de la même collection. Un homme et une dame, dans le costume à haut col et à grandes manches de la fin du XIV[e] siècle, y sont représentés debout, en or chatironné de pourpre. Des chiens courent sur les côtés, à travers une banderole qui porte en lettres françaises, c'est-à-dire onciales, la devise : MARONOE.

Parmi les objets d'une destination civile, il nous reste à citer un charmant manche de couteau ou de canivet, à M. Maillet du Boullay, où la faute d'Adam et d'Ève est représentée en petites figures de plein relief; un autre petit manche, parmi plusieurs autres de la collection Basilewsky, dont les sujets sont indifféremment religieux et profanes; et enfin le manche de dague du XIII[e] siècle, si bien en main, comme disent les gens habitués à manier les armes, que la *Gazette* (t. VII, p. 97) a publié jadis, lorsqu'il faisait partie de la collection Bouvier, à Amiens.

Un pupitre tout revêtu, sur les tringles de bois qui le composent, d'un réseau flamboyant d'ivoire à jour, exposé par M. Vaïsse, appartiendrait à l'art espagnol du XV[e] siècle, ainsi qu'une petite plaque circulaire à jour, représentant l'*Annonciation*, au baron Ch. Davillier.

Le XVIe siècle a peu d'ivoires à nous offrir, à part les quatre belles poires à poudre que possède M. le baron Ch. Davillier, celle surtout que décore une figure de Vénus accompagnée de l'Amour, d'un relief très-discret et d'un modelé très-fin.

Une figure de femme nue, du même cabinet, portant un vase devant elle, nous semble appartenir à l'art allemand du XVIe siècle, tandis que l'art flamand peut revendiquer un groupe en ronde bosse exposé par M. Odiot : *Mars et Vénus,* qui sont tout absorbés par les attachantes combinaisons du noble jeu de dames, tandis que des Amours lutins cueillent et mangent les raisins d'une treille.

M. Delaherche a exposé une charmante petite tête de femme du XVIe siècle, posée sur une fraise d'argent, à l'extrémité d'une épingle d'ivoire qui nous fait songer aux petites figures de femmes du XIVe siècle qui amortissent les « gravouères » (épingles à séparer les cheveux) de la curieuse collection de M. Victor Gay.

L'art espagnol du XVIIe est représenté par une tête d'*Ecce Homo,* de grandes proportions et d'un sentiment très douloureux, à M. Gaston Le Breton.

Nous terminerons enfin par une œuvre remarquable de la fin du XVIIe siècle : le buste d'un personnage en perruque in-folio, d'un type très personnel et d'une exécution très souple, qui porte la signature de son auteur : C. LACROIX *fecit.* Notre collaborateur Paul Mantz nous apprend dans la *Gazette des Beaux-Arts* (t. XIX, p. 343), à propos de l'Exposition rétrospective de 1865, où le buste de M. Fau avait figuré, que ce C. Lacroix était Bourguignon et fabriquait surtout des crucifix à Gênes, où il était établi.

ALFRED DARCEL.



LES ÉCOLES ÉTRANGÈRES DE PEINTURE[1]

(TROISIÈME ET DERNIER ARTICLE.)

BELGIQUE.



« Ici il y a des peintres, » pourrait-on inscrire sur la porte de l'exposition belge. Ces peintres ont été presque tous mêlés aux nôtres ; presque tous leurs tableaux ont paru à nos Salons. Nulle part en Europe, proportionnellement à la population, il n'y a autant et de si bons peintres que chez ce peuple. C'est celui qui a le plus sûr, le plus gras maniement de la peinture. Il en joue à pleines mains, et c'est à croire cette fois que tout Belge naît peintre, a le sens inné des belles tonalités et remue la pâte avec une pleine certitude.

La base des colorations en Belgique est un gris noir transpercé de reflets, avec lequel on appuie sur les ombres, on rend le relief d'une manière solide et énergique. En général on y étend largement le ton, qu'on fait intense et riche, en le contenant avec une sobriété qu'on peut appeler *cossue*.

L'étalement aisé et plantureux de la couleur *manégée* dans une contexture délicate et vigoureuse à la fois est le caractère de cette peinture, où

1. Voir *Gazette des Beaux-arts*, 2e période, t. XVIII, p. 50 et 147.

le clair léger se dégage de l'enveloppe laineuse, étoffée, moelleuse des gris foncés.

L'histoire de cette peinture est notre histoire : c'est le tressaillement historique de 1830 porté à nos frontières ; c'est le passage de Courbet



FIGURES DU TABLEAU DE M. WAUTERS : « LA FOLIE D'HUGO VAN DER GOES »

(Croquis de l'artiste.)

laissant de longues traces dans les ateliers de Belgique; c'est on ne sait quelle prospérité et quelle santé dans la petite nation qui se sont reproduites dans son art. Mais une grande partie des toiles qu'exposent les Belges, nous les avons vues ou nous en avons vu de pareilles, et on en a parlé sans cesse dans la *Gazette*. On n'a plus rien à dire de M. Wau-

ters, sinon qu'on reconnaît encore une fois son beau talent large, expressif en dessin, tranquille et ferme en tonalités. La paix, le bon et bel accord des couleurs est en effet le trait magistral de la peinture de son pays. On n'a plus rien à dire de M. Alfred Stevens, sinon ce qui n'en a pas été dit, c'est que la marque de son talent est maintenant dans la science et l'amour des reflets, qu'il pousse jusqu'à l'extrême. Et je noterai, à ce propos, une curieuse ressemblance de facture entre la *Galerie de peinture* de M. Alma Tadema, à l'exposition anglaise, et quelques-unes des toiles de M. Stevens. Chez Mme Alma Tadema, l'analogie paraît peut-être encore plus visible. Il y a eu là, dans l'éducation, un même point de départ. Il reste pourtant un petit compte à régler avec M. Stevens. En homme de beaucoup d'esprit, il s'est aperçu qu'il y avait profit à « mettre l'art à la portée des bourgeois », et que cette portée ne s'élevait pas au-dessus des sujets et des titres de romances. Depuis longtemps les peintres font, par exemple, une statue de nègre qui rit aux éclats, tandis qu'une femme de chambre la contemple, ou bien un buste de faune qui se meurt de rire pendant qu'une marquise l'examine. Il fallait rendre de la fraîcheur à une vingtième édition de cette chansonnette comique; un masque japonais a suffi à M. Stevens pour raviver la ritournelle resassée. Mais quelle connaissance de Paris il avait, pour s'être senti sûr d'avance que les Parisiens ne souriraient pas de titres comme : *Le Sphinx parisien, Une Horrible certitude, Un Chant passionné, Désespérée, Le Besoin de rêver*, etc. Si l'on ne faisait honneur à l'esprit moqueur de M. Stevens du choix d'un tel bouquet, si l'on devait au contraire l'attribuer à sa sincérité, nous serions tous bien désillusionnés. M. Willems aime le même genre de titres, il faut donc qu'il ait aussi beaucoup d'esprit, car toute autre explication serait cruelle. Ceci n'était qu'une parenthèse; je reviens à la peinture.

Les animaux de M. Joseph Stevens ont été maintes fois célébrés, et les voilà qui reparaissent tous à l'Exposition, dans leurs allures amusantes, traités avec esprit et vigueur.

Un artiste aujourd'hui âgé, qui a exercé une action sensible sur la rénovation de l'art belge depuis 1835, M. de Brackelaer, dont Leys fut l'élève, a envoyé au Champ de Mars de remarquables tableaux, très-lumineux, tout allumés de fines notes rouges et de clartés pleines de vivacités où se sent le souvenir de Pieter de Hooghe, mais où le sens particulier de la nature a une belle part et qui ne sont point sans rapport avec l'art anglais moderne. Une impression d'archaïsme, introduite à travers la nature moderne, plaît à ces artistes. On la retrouve dans les

beaux paysages de M. Lamorinière, imprégnés d'un doux et noble sentiment, d'une haute et grave harmonie dans leur simplicité verte et grise. D'un peintre mort trop jeune, Boulenger, nous voyons des œuvres extrêmement remarquables aussi. Sa *Vue de Dinant*, entre autres, est une toile de maître, de grande ampleur, de tonalité magnifique.

Le charme des ombres onctueuses, des lumières rasantes que Mme Collard étend sur ses prés d'un vert bleui, où montent des arbres à la



LE GÉOGRAPHE, PAR M. DE BRACKELAER.

(Croquis de l'artiste.)

délicate écorce violette; l'amalgame de ses modulations variées, pressées; ses détails fins, précis, mais rapides, qui font penser à de vieilles gravures, nous sont bien connus.

Les beaux animaux de M. Verwée, aux formes robustes, et ses herbages tranquillement lumineux, peints d'une brosse hardie, aisée, qui va saisir tous les tons dans leur richesse ou leur fraîcheur, les discipline et les assouplit en accords si justes, nous sont bien connus aussi.

En revanche, nous apprenons cette fois à connaître MM. Ter Linden et Verhaeren, deux artistes qui savent toute la vigueur et tout le charme qu'on peut mettre dans les tonalités en les assoupissant et en les rame-

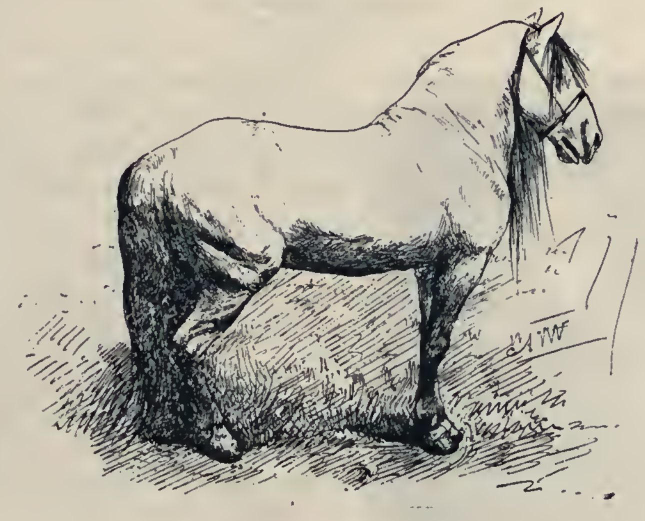
nant à un accord neutre, plein d'unité et de sonorité profonde. M. Ter Linden a aussi des clartés d'une grande finesse. Courbet avait passé chez tous deux.



LE VERGER, PAR Mme MARIE COLLART. (Croquis de l'artiste.)

Nous avions apprécié les délicates variations de M. Artan; MM. Bouvier, Baron en font d'analogues, différentes dans le thème choisi et dans la facture, mais indiquant des nerfs que met en vibration la moindre

finesse des nuances dans la coloration. Une petite chose de M. Hannon, un coin de rue tout attendri de légers reflets; les maisons de M. Moer, qui se montre rarement en France et qui a le sentiment de la lumière; les arbres énergiques de M. Coosemans; les vaporeux, larges et moelleux paysages de M. de Knyff, de M. Clays, de M. Tscharner et ceux de M. Mols; les remarquables portraits de M. de Winne, si fermes dans une gamme si délicate, M. Van der Bosch et son chat, comme Vhittington, les enfants de M. Verhas et les tableaux de MM. Willems, Verlat, Cluysenaar, De Vriendt, etc., tout ce que nous sommes habitués à voir



L'ÉTALON, FRAGMENT DU TABLEAU DE M. VERWÉE.

(Croquis de l'artiste.)

est là. Ajoutons-y les enfants de M. Agneessens, les petits personnages de M. de Groux et de M. Verhaert, les peintures de M. Dubois, qui lui aussi a gardé une brosse de Courbet, puis MM. Madou, Portaels, jadis les chefs du mouvement, alors qu'il était encore timide, et cette énumération trop courte prouvera combien j'avais raison de dire, en commençant, que la Belgique est par excellence le pays de la peinture, le pays où l'on a le sens de ses agissements sûrs, calmes, étoffés et puissants. Que l'on se figure ce sens répandu chez un peuple de trente ou quarante millions d'habitants : le résultat serait écrasant. Et je m'excuserai personnellement envers les artistes belges de *ramasser* leur art en si peu de lignes. L'espace qui m'est compté me contraint à cet abrégé, où l'on ne saurait se rendre compte de l'étonnant épanouis-

sement que les vingt-cinq dernières années ont donné à l'art en Belgique. Cette exposition est la plus forte au point de vue de la manœuvre de la brosse et même du couteau, et de la traduction pittoresque des choses par les conventions du pinceau.

Là-dessus, nous passons la Manche et nous arrivons enfin à cette exposition anglaise qui, à son tour, est la plus intéressante par le caractère national, par l'esprit tranché et par l'aspect tout particulier de ses œuvres, bien que l'art insulaire anglais ait avec le continent des attaches que l'on peut voir aisément.

ANGLETERRE.



LE CAPITAINE BURTON, PAR M. LEIGHTON.

L'Exposition anglaise fit grand bruit en 1855, mais en 1867 elle n'en fit point du tout. En 1855, trente-quatre peintres de la Grande-Bretagne obtinrent des récompenses; en 1867, quatre, seulement, furent récompensés. En 1855, l'art anglais fut pour nous une révélation. La nature intime, spirituelle et semi-philosophique des sujets, indiquant la descendance d'Hogarth et de Wilkie, la bizarrerie poétique de certaines compositions, la raideur des peintres d'histoire, la singularité acide des colorations, la fraîcheur, inaccoutumée à nos yeux, de certaines harmonies dissonantes, la hardiesse et l'importance des aquarelles, genre qui nous parut tout nouveau, enfin les préraphaélites avec leurs affectations de minutie naïve ou de simplicité barbare, tout nous apporta la surprise. En 1867 l'école anglaise, au contraire, était en pleine indécision. Les préraphaélites s'arrêtaient, et un autre rameau encore renfermé dans le secret du bourgeon, se préparait à s'élancer du tronc. L'orientalisme et le japonisme commençaient à tourmenter l'art industriel, et le trouble de cette invasion se répercutait jusque dans les tableaux. L'art français préoccupait à son tour un certain nombre d'artistes. Une brume planait au-dessus de l'art anglais, cachant de prochaines transformations, celles que nous voyons aujourd'hui.

D'origine, cet art est flamand et hollandais, et par le tempérament du peuple et par les données intimes de la peinture. Ce rapport avec la Hollande est de parenté plus que d'imitation. Les mêmes maisons, le même ciel, les mêmes mœurs, la même vie maritime, une même tendance religieuse se retrouvent en Angleterre et dans les Pays-Bas. Des artistes comme Reynolds, Lawrence, Gainsborough, Turner, Constable, Crôme, etc., se rattachent directement aux Hollandais, et pourtant sont anglais. Turner, dans ses étrangetés; Constable, en voulant peindre des ciels, des écluses, des rivières, des cathédrales d'Angleterre; Wilkie avec ses scènes de fermiers et de villageois, sont restés imprégnés de peinture hollandaise. Néanmoins leurs essais de coloration hardis ou excentriques troublèrent le monde de l'art autour d'eux, et les générations suivantes se laissèrent duper à des tonalités crues, aigres, heurtées qui donnèrent à penser en 1855 que, las de l'huile et entraînés par le goût des pickles, les Anglais voulaient dorénavant peindre au vinaigre. En art, en littérature, par génie national, les Anglais sont portés au détail, qu'ils sentent très fortement; ils se plurent donc à *détailler* la coloration, à en *débiter* une à une les oppositions. Il y avait cependant, à cette Exposition de 1855, une masse moyenne, que nous appellerions bourgeoise, et qui affadissait ces crudités de manière à les rendre acceptables aux palais les moins audacieux.

Le sentiment harmonique, calme, s'était perdu ou n'était pas né encore dans l'art anglais, où abondaient les anecdotes spirituelles et où un agaçant pétillement de tons faisait grincer des dents.

Les confrontations plus fréquentes avec les Italiens et les Français eurent enfin leur contre-coup sur les Anglais. M. Ruskin, l'esthéticien, conçut en Italie d'assez singulières idées, mais des idées curieuses, et il parvint à en animer pendant quelque temps un certain nombre d'artistes, d'autant plus facilement qu'elles étaient dans l'esprit de la nation. Vers 1845 se forma donc l'école préraphaélite dont le but semblait être de retrouver la naïveté et la grandeur de l'expression par une rigoureuse et dévote minutie dans les détails. MM. Millais, Rosetti, Holman Hunt, Martineau qui est mort, Madox Brown, etc., en furent les initiateurs et les principaux soutiens, mais continuèrent à marcher dans le sentier des colorations tourmentées et multiples. M. Millais, par la puissance seule de ses intuitions artistiques, sut arriver peu à peu à l'enveloppe, au calme, à l'équilibre de la tonalité. Les seconds venus parmi le préraphaélitisme, MM. Burne Jones, Crane, Richmond, Spencer Stanhope, et en flanc M. Watts qui est plutôt un postraphaélite, se sont rangés dans cette voie où l'on aperçoit le désir d'employer l'art des Florentins à

exprimer une poésie un peu bizarre mais d'accent très net. Mason, mort en 1872, et Walker, mort en 1875, allaient à leur tour engendrer un nouveau mouvement. Mason fut éclairé lui aussi par la peinture des Florentins, et revint d'Italie avec des idées fécondes. La simplicité de facture, l'unité de coloration lui paraissaient, comme aux anciens maîtres, le plus puissant moyen d'exprimer un sentiment. Walker puisa une semblable inspiration dans les tableaux de Millet.

Les peintures de Leys et de M. Jules Breton, l'un par le sentiment recueilli et grave qu'il avait trouvé dans l'archaïsme, l'autre par son élégance poétique exagérée qui réveille l'impression d'un *nocturne* musical, émurent les jeunes gens. M. Millais, de son côté, exprimait de la façon la plus haute, des idées analogues avec ses paysages, entre autres le *Froid octobre*, avec sa *Veille de la Saint-Agnès*, avec sa *Femme du joueur* et d'autres tableaux.

Mais l'enveloppe blonde et mélancolique, le sentiment tranquille, délicat, et, sous cette tranquillité, plein d'une sorte de mystique et souffrante exaltation, que montrèrent Mason et Walker ne furent pas compris. Une lutte s'engagea entre eux et quelques-uns de leurs partisans contre le reste de la peinture. MM. Birket Foster et North, aquarellistes de beaucoup de talent, soutinrent vivement Walker et Mason, et eurent plus d'une fois à relever leur esprit découragé.

Les choses se faisaient très complexes dans l'art anglais. L'illustration y devint bientôt, plus que jamais, une source de talents originaux. Walker débuta en illustrant des magazines, et le célèbre écrivain Thackeray, qui se plaisait à faire lui-même les dessins destinés à orner ses romans, ne tarda pas à trouver que Walker s'y prenait mieux que lui-même. Ce furent d'autres jeunes artistes, dessinateurs pour les journaux et les livres, Pinwell et Houghton, qui se rallièrent les premiers autour de Walker et prirent avec lui la tête du mouvement. Mason était plus âgé et marchait parallèlement, plus fort peintre et artiste moins naïf que Walker. Les écoles de Kensington, fondées par le gouvernement, engageaient à cette époque la lutte contre les écoles de l'Académie, et, fait singulier, c'était dans l'établissement officiel que se nourrissait l'art indépendant et novateur, tandis que l'institution libre de l'Académie endormait ses élèves dans les traditions froides. Il serait injuste pourtant de considérer l'Académie à ce seul point de vue, car M. Leighton et M. Poynter, en cherchant à y créer le sens de la peinture classique, l'étude de la forme antique, étaient eux aussi des novateurs fort décidés; ils se reliaient, par leurs désirs de rigueur et de sévérité dans le dessin, aux nouveaux préraphaélites; et le jeune monde de Walker et de Mason

voulait de son côté poser dans les décors modernes des personnages de dessin antique. Par là-dessus agissait le journal le *Graphic*, curieuse école de vivantes études sur la vérité, où venaient travailler les élèves de Kensington, comme MM. Herkomer et Gregory, et où se distinguait M. Small. Les fondateurs de la jeune école anglaise, Mason, Walker, Pinwell et Houghton, par un sort fatal, sont morts tous les quatre. Les trois derniers ont fini jeunes, peut-être à la peine, peut-être à cause d'un tempérament nerveux et frêle, que la lutte, le travail, la sensibilité excessive ruinèrent rapidement.

Aujourd'hui le mouvement qu'ils ont imprimé entraîne un grand nombre d'artistes de talent : MM. Herkomer, Gregory, Boughton, qui s'était préparé en France, puis chez M. Édouard Frère qu'on estime beaucoup en Angleterre, Small, Morris, Robert Macbeth, Green, Morgan, Bayes, Aumonier, etc.



MUSIQUE, PAR M. ARMSTRONG.
(Croquis de l'artiste.)

D'autres courants encore circulent dans l'art anglais. Comme je l'ai dit, M. Leighton a voulu y réinstaller un art sévère, voué à l'étude de l'antique. Ses élèves, M. Poynter et M. Prinsep, le suivent avec beaucoup de résolution. Néanmoins ils semblent secs à côté des précédents, malgré le sérieux de leur talent. Il y a du caractère dans les *Blanchisseuses* de M. Prinsep, et de l'invention dans la manière dont il déroule leur théorie sur cette pente de terrain qu'il a coupée avec brusquerie et originalité. La *Catapulte* de M. Poynter est d'une conception remarquable, d'un travail très sérieux. La *Leçon de musique* de M. Leighton est très aimable, et son *Élie au désert* a de l'allure. Mais le charme, la vie et la vivacité manquent à ces artistes. M. Leighton devrait porter toutes ses forces sur la sculpture où il se ferait une renommée, et sur le portrait qui demande des maniements presque plastiques ; de lui-même le portrait fournit à l'artiste la *vie* que celui-ci n'évoque pas toujours aisément quand il faut la faire naître dans des sujets qui ne touchent que la science et les souvenirs littéraires. M. Armstrong se rapproche de ce groupe, mais il garde un charme de douce simplicité à travers la sévérité, et son tableau intitulé *Musique* a une remarquable impression de calme et de grave rêverie.

Autour de M. Calderon qui ne comprend pas bien la couleur, quoiqu'il la cherche de tous côtés, mais qui a parfois d'heureuses rencontres, comme le prouvent les figures spirituelles de sa *Dernière Touche*, marche un groupe que ses dehors froids, sinon ses visées, rattachent au précédent; on l'appelle l'école de Saint-John's Wood, d'après le quartier de Londres où l'on se réunit au début. M. Storey, beau-frère de M. Calderon, MM. Yeames, Marks, Hodgson, Watson, en sont les coryphées.

On ne saurait oublier de signaler la vigoureuse école écossaise, l'école des marines et des pêcheurs, dont M. Hook a été le porte-fanion, où se distinguent MM. Hemy qui fut élève de Leys, Colin Hunter, Mac-Callum, Mac-Whirter, et à laquelle peut être rattaché M. John Brett, le paysagiste de Cornouailles. J'aime les fermes accents de cette école, ses belles eaux brillantes, ses terrains couverts d'herbes sombres, ses rudes pêcheurs qui travaillent, ses maisons de bois, ses barques, ses ciels. Son pinceau n'a pas de tendresse, son âme n'est pas hantée par la rêverie, mais ses adeptes s'appuient fortement sur la terre, ils prennent corps à corps, sainement, virilement, la réalité. Parmi les artistes que je viens de nommer, M. Mac-Whirter a un sentiment très pénétrant. Son *Village de pêcheurs* éveille une sensation forte et intime.

Les riches provinces manufacturières et commerciales de l'Ouest ont toujours soutenu une école de peinture, ou plutôt un groupe d'artistes. Il y a trente ans, c'était l'école de Bristol dont faisait partie Danby, l'auteur du *Coup de canon* de 1855. Aujourd'hui c'est l'école de Manchester; elle est éprise de Corot, et elle recherche les œuvres de M. Fantin-Latour. Celles-ci y produiront quelque jour un certain ébranlement. Cette école n'est pas représentée à l'Exposition.

Les tentatives de M. Whistler, les œuvres de M. Legros ont laissé aussi leur impression chez quelques artistes. Quant à l'Académie, son rôle réside dans une hésitation et une incertitude que marque fort bien le système d'enseignement adopté dans ses ateliers. Chaque mois, un nouvel artiste est chargé de corriger et d'inspirer les élèves; de sorte qu'au bout de trente jours M. Pettie succède à M. Alma-Tadema, puis à M. Pettie succède M. Marks, et ainsi de suite, au grand dam du *scholar* qu'on embrouille et qu'on désespère par ces diversités. Çà et là, de certains artistes ne se relient plus aux principaux groupes et participent surtout de la tradition générale et moyenne représentée par les héros de l'Exposition de 1855. Ceux-ci, ceux du moins qui ont survécu, forment à présent, à peu d'exceptions près, un ensemble bonhomme, *bourgeois* et éteint. Ils sont vieux et leur peinture a vieilli. MM. Frith, Grant, Elmore, Armitage qui travailla avec Paul



O. Knillé, pinx. et del. — Exposition Universelle.

PLATON ET SES DISCIPLES.
(Fragment de Frise)

Gazette des Beaux-Arts. — Imp. Vve A. Cadart, Paris.

Delaroche, Goodal, Cope, Ward, Mac-Nee, Paton, Redgrave, voilà les principaux conducteurs de cet autre chœur, où domine le talent de feu Landseer, qui éclate si bien dans la merveilleuse scène du *Singe malade*. Tous les artistes de cet ancien groupe ne sont pas annihilés ; le portrait de Mme Wiseman par M. Mac-Nee est d'un joli sentiment, léger, vivant, rappelant quelque figure de 1835 comme on en voyait dans les lithographies de Gigoux ou de Devéria. Chez M. Grant il y a encore quelque chose, une netteté sobre, de la justesse, de l'observation, et chez M. Redgrave il y a une vive expression de l'été, de sa chaleur, de sa lumière, de son plantureux aspect, et aussi l'intime expression de la terre civilisée, de la terre qui entoure le cottage.

Mais en 1878, à travers toutes les différences d'écoles, de tendances, comme en 1867, à travers les indécisions, comme en 1855, à travers les acidités, comme en 1820 avec Constable et Turner, comme à la fin du XVIIIe siècle, l'œil anglais est resté le même.

Une tonalité jaune et rousse, légèrement aigre, qu'avive du rouge, que du gris atténue, et qu'irisent des nuances vineuses et violacées, tel est le thème principal des colorations anglaises. On le retrouvera chez Reynolds, chez les Crôme, partout. Ce thème est venu de la peinture hollandaise, il est aussi dans le goût national et dans le pays même. Les constructions en briques, les boiseries protestantes, les grandes nuées brumeuses et fumeuses transpercées de soleil, les prairies, les eaux limoneuses le donnent tout préparé. Nous pouvons le poursuivre de tableau en tableau, malgré les factures et les sentiments les plus divers ; dans l'*Automne doré*, de M. Cole, dans la *Neige au printemps*, de M. Boughton, dans le *Chant du soir*, de Mason, ou la *Vieille Grille*, de Walker, dans le *Garde royal* et les *Montagnes d'Écosse*, de M. Millais, dans les portraits de M. Orchardson et ceux de M. Ouless. Il nous apparaîtra dans les paysages écossais ou gallois, dans la *Dernière Touche*, de M. Calderon, dans les figures de M. Watts, chez M. Herkomer et chez M. Grégory. M. Pettie, M. Holl, M. Goodall, M. Hodgson, feu Landseer, nous le montreront, et M. Alma-Tadema lui-même n'y échappera point. Il s'épanouira aussi avec les aquarelles de M. Aumonier, de M. North, de M. Small, de M. Green, de Pinwell, de Houghton et de tant d'autres.

Si nous entrons dans la maison décorée par MM. Collinson et Lock, nous le retrouverons en voyant que le parloir y est rouge-vineux, avec des rideaux à fleurs rousses empruntées à la Turquie, et avec une tenture jaune persano-japonaise ; ailleurs, le mobilier composé par M. Whistler sera jaune et roux ; les meubles de la jolie chambre exposée par MM^lles^ Garrett seront recouverts en étoffe jaunâtre.

A ces tonalités se joignent parfois des nuances neutres prises aux Florentins, mais plus encore aux Japonais. MM. Richmond, Watts, Burne-Jones, se servent d'un olive bronzé et d'un violacé grisâtre qui viennent des bords de l'Arno, de Lombardie ou de Kioto. Le tableau égyptien de M. Alma-Tadema renouvelle les tons des papiers-cuirs de Nagazaki ou de Yédo.

Comme une grande délicatesse et une grande subtilité guident bien des peintres anglais, c'est avec une certaine subtilité aussi qu'il faut rechercher l'origine de ce thème jaune et roux. Assurément une impression du soir, une impression de fin du jour et de fin de saison, l'amour du crépuscule et de l'automne, du ciel pâli et doré, des feuilles mortes, des herbes brûlées par le soleil, est gravé dans l'âme anglaise. Les heures qui terminent le travail commencent le repos et ramènent les gens vers leur intérieur, la saison qui, rallumant le foyer, en rend les jouissances si vives, sont les plus douces pour ce peuple plein de tendresse sous sa rude énergie. Le repos jusqu'à l'accablement, et sa volupté poussée jusqu'à l'aigu de la souffrance, voilà même ce que parfois exprime l'art anglais.

Combien voyons-nous, à cette exposition, de tableaux où les gens reviennent le soir après le travail. C'est avec une avide aspiration que les Anglais en appellent à la campagne, et à celle qui est proche des habitations, avant tout. Les parcs, les jardins publics, plaisent à ces peintres. Ce pays de l'industrie ne nous envoie pas un seul tableau où soit peint le travail industriel, et si le chemin de fer apparaît dans la peinture, ce n'est que pour servir de cadre au voyageur. Mistress Gaskell, dans son roman *Nord et Sud,* a bien exprimé ce désir ardent d'échapper à la fumée et à la boue des cités industrieuses, pour aller respirer l'air et voir le soleil se coucher dans les districts agricoles parfumés de l'odeur des herbes et des feuillages.

Sous ce climat pluvieux, la pluie cependant a son attrait et ses charmes pittoresques. Les peintres d'Angleterre aiment à fêter l'apparition de l'arc-en-ciel, et les idées protestantes, sans doute, ont leur part à cet intérêt qu'inspire le signe d'alliance chanté par la Bible.

Autrement le protestantisme n'apporte guère d'œuvres directes. Nous ne le retrouverions que dans les *Invalides* de M. Herkomer, et dans un tableau de M. Holl. Ces invalides de Chelsea, avec leur beau parc, occupent beaucoup la peinture; on les représente souvent. La mer, le peuple, les pauvres sont réunis là sous une seule espèce, celle du pauvre heureux, soigné, choyé, car le pauvre, en pleine misère, est écarté des voies où passe le peintre. Il a fallu un imitateur de Gustave

Doré, M. Fieldes, pour songer aux guenilles. Les filles des champs, les blanchisseuses, les laboureurs, le peintre anglais les préfère et les fait agréables, presque élégants. Cette campagne, avec ses jolis chemins sablés, ses haies, ses gazons, entraîne un peuple riant. Le bateau apparaît souvent; la mer est territoire anglais. Le cheval est plus rare. Il semble qu'il y a tendance à s'écarter des sports. Le livre de Wilkie Collins, *Mari et Femme*, où les sports étaient attaqués si fortement, correspondait sans doute aux idées du monde artiste, plus nerveux qu'athlétique. Et puis, le marin est plus poétique que l'homme d'écurie, et la mer est un plus noble champ de courses que la piste d'Ascot. La musique est entrée dans la vie anglaise, et j'aperçois plus de musique à l'exposition de la Grande-Bretagne qu'à celle de l'Allemagne, où j'en aurais attendu davantage.



NEIGE AU PRINTEMPS, PAR M. BOUGHTON.
(Croquis de l'artiste.)

Les jeunes filles, les femmes et les enfants remplissent les toiles de l'Angleterre, surtout les jeunes filles, dans leur fraîche et pure magie. Mais parmi ce monde je vois briller les grandes dents qui soulèvent la lèvre et j'entends craquer la grande mâchoire qui mange sans relâche, trait caractéristique chez les ladies aussi bien que chez les mistresses.

Et puis, ce qui semble sourdre à travers les sensations tendres, souriantes, ou se révéler sous l'éclat et le brillant d'un monde heureux, c'est comme dans l'aquarelle de Pinwell, intitulée *Le Parc de Saint-James* et dans le *Départ* de M. Holl, l'accablement de ceux que broie le laminoir de cette vie d'activité, de concurrence. On sent la stupeur, l'effroi secret des âmes étreintes dans l'engrenage; on surprend le son étouffé du sanglot intérieur de ceux qui succombent à la peine et qui ne peuvent plus lutter, tandis que les autres s'en reviennent en chantant le long des haies en fleur, que les guinées tintent, que la locomotive jette ses hurlements.

Si nous quittons ce monde moderne, le champ se rétrécit soudain. La peinture monumentale n'a point d'espace à demander aux murailles protestantes, et les murs des édifices laïques ne se prêtent pas volontiers

à ses décors. Il en résulte que la peinture d'histoire et le nu sont relativement rares. Les sujets de l'histoire du pays se résolvent en tableaux d'appartements. L'archaïsme de l'Antiquité ou de la fin du Moyen-Age a néanmoins des adeptes, les uns poursuivant un réalisme de restitution qui rajeunit les sujets, ou en trouve d'inattendus, les autres doués d'une vision particulière qui renouvelle les formes et les aspects. Quelques artistes se consacrent à l'Orient, quelques-uns aussi aux sujets français de l'époque révolutionnaire ou napoléonienne.

Comme on l'a toujours dit, l'art anglais est bien anglais. Dans la peinture allemande, il n'y a que fort peu de physionomies allemandes. J'entends par là des figures aussi particulières que peuvent l'être celle de M. Menzel ou celle du prince de Bismarck, ou celles des disciples du Christ, peints par M. Gebhard. Mais dans la peinture anglaise, le type national fortement accusé se voit de tous les côtés.

Voilà pourquoi *La Première Poste* de M. Sant, peintre ordinaire de la reine, est si intéressante, en dehors de son exécution où l'on pourrait retrouver une tendance à s'inspirer des étoffes blanches de M. Millais. La bouche en bec-de-lièvre qui laisse voir les dents et qui donne un caractère sauvage aux figures féminines les plus civilisées, est là, cruelle et terrible. Dans le portrait de Lady Cavendish par M. Richmond, on la retrouve, et sous cette peinture à la fois légère, délicate et rigoureuse, on croirait voir une reine de la Polynésie qui a pris l'habitude de percer ses lèvres d'un coquillage.

Singulièrement dur et sinistre est le type à l'œil froid, aux grandes bouches serrées, des jeunes filles qui jouent le *Whist à trois* de M. Millais, avec leurs grandes toilettes à flots et à replis bouillonnants. Ils ne sont pas doux ni tendres les animaux que la nature a pourvus de fortes mâchoires, et toute la volonté, l'impassible détermination et le *sans quartier* de la race sont écrits chez ces femmes. Je me hâte de dire que la civilisation a tourné en simple énergie dans la vie et en grand appétit de sandwiches et de roastbeefs, les instincts primitifs si fortement taillés sur ces têtes.

Le type maigre aux grands yeux caves que M. Burne-Jones et M. Richmond ont donné à la Viviane du Moyen-Age et à l'Ariadne antique, est encore un type anglais, le type des âmes poétiques par excellence, mais toujours avec la mâchoire accusée et amie des viandes saignantes, et toujours avec un arrière-sentiment dur et farouche, sensible quoique lointain.

M. Watts, du côté des hommes, a rendu ces mêmes caractères avec une vigueur, une ampleur à établir les masses tout à fait remarquable.

Qu'on voie son duc de Cleveland, et l'on ne sentira pas précisément la douceur et la bonté dans ce visage.

Le *Portrait du capitaine Burton* si énergiquement peint par M. Leighton est très effrayant. Je me rappelle que ce célèbre voyageur terrifia plusieurs membres de notre Société de géographie, qui fêtèrent son passage à Paris en l'invitant à dîner. Il ne parlait que de sabres de son invention avec lesquels il découpait un homme comme une volaille, en aiguillettes. Nos géographes, bons bourgeois fort doux ainsi que vous et moi, sentirent leurs cheveux se dresser sur la tête en l'écoutant. Il est certain que l'état normal de cette figure, à en juger par la peinture de M. Leighton, est une expression de fureur.

Mais si j'ai insisté sur un certain trait presque cruel et farouche de la physionomie anglaise, c'est qu'elle a un correctif dans la beauté et l'élévation du front, la noblesse du nez et la fermeté pénétrante du regard. Cette race puissante, qui du fond de son île a soumis et rempli une partie de la terre, a le double privilège de la violence des penchants et de la supériorité intellectuelle qui les discipline et les emploie à de grandes et bonnes choses.

Justement M. Millais célèbre d'une façon émouvante une de ces grandes choses modernes qui font tressaillir l'Angleterre jusqu'au fond du cœur.

« Le passage du pôle existe, et c'est l'Angleterre qui le trouvera, qui doit le trouver. » Telles sont les paroles, ou à peu près, que prononce le capitaine Trelawney, l'ancien ami et compagnon de Byron en Italie et en Grèce. Et sur sa main crispée qui voudrait déjà étreindre l'avenir, se pose calmante la main de la jeune femme assise à ses pieds et lisant le récit des tentatives faites pour la découverte du *Passage du Nord-Ouest*.

La chambre ornée de pavillons, de cartes, d'atlas, est pleine de jour, et par la fenêtre ouverte on voit le ciel et la mer clairs et attirants. Peut-être le capitaine a-t-il la figure trop contractée. Mais comment exprimer d'autre façon l'impatient appel dont son cœur est gonflé? La jeune femme est merveilleuse d'attitude vraie et de *britannisme*. Un grog très fort est à côté du marin, autre trait britannique.

Certes, ce tableau m'émeut beaucoup. Voilà bien le drame et l'idée modernes, concentrés, rendus avec toutes les ressources de la réalité la plus simple, et partant la plus puissante.

Si je parcours ensuite l'œuvre exposée par le grand peintre, j'admirerai ce chef-d'œuvre de gracieuse et délicate coloration, de douce et intense expression, de grâce infinie, qui s'appelle la *Femme du joueur;*

j'admirerai cet étonnant vieillard, le *Garde royal* rouge, magnifique d'éclat, de liberté, de hardiesse, de sonorité ; je m'arrêterai devant le paysage du *Froid Octobre,* si personnel, si juste, si vrai, avec ses eaux d'acier, avec ses grandes herbes et ses arbres que couche le vent aigu, et avec ce souffle d'air et cette lumière grise qui l'animent ou l'éclairent. Le portrait du duc de Westminster me paraîtra très-harmonisé et me montrera le parent d'un des grands seigneurs de Reynolds ; et le portrait de Mme Bischofsheim me semblera réalisé avec une mâle élégance, une rare fermeté et un sens profond de l'individualité. Les *Trois Sœurs,* si naïves, si librement peintes dans leur gamme diaprée, si enfantines, m'éblouiront par une rare splendeur de tonalités claires et de vie richement illuminée. M. Millais est un des *hommes* de la peinture du XIXe siècle ; et je ne pense pas être obligé d'ajouter : tant pis pour qui ne saurait s'en apercevoir.



L'AMOUR ET LA MORT, PAR M. WATTS.
(Croquis de l'artiste.)

La variété de son œuvre est splendide, depuis l'exactitude absolue et décisive, jusqu'à la puissance des plus grands éclats et jusqu'à la magie du charme le plus rêveur et le plus pensif.

Le préraphaélitisme minutieux a disparu ou à peu près dans tout ceci, mais la main hardie et vigoureuse, l'œil pénétrant et sensible, l'esprit aux sentiments intenses qui étaient dans le préraphaélite de 1855 et de 1867, dans l'*Ordre d'élargissement* et dans la *Veille de la Saint-Agnès,* sont plus hardis et vigoureux, plus pénétrants et plus sensibles, et jouent parmi des sentiments plus intenses.

M. Millais a un élève, nommé M. Ouless, et qui fait de beaux portraits, où l'on retrouve néanmoins, avec de la pesanteur et surtout avec de la dureté dans les ombres, les traces de la facture du maître. Le chimiste Pochin, ennuyé de poser, se décida à ne point interrompre ses expériences tandis que M. Ouless le peignait ; de là nous est venu ce portrait si curieux et si *contemporain* où nous voyons le savant occupé

à ses cornues. L'honorable recorder (juge) de la cité de Londres, M. Russell Gurney, nous apparaît de même dans ses fonctions et dans son costume. La vie est rendue d'un ton éclatant et solide dans ces figures de M. Ouless, fortement empâtées.

Bronzino, Jules Romain, Michel-Ange, ont inspiré à M. Watts ces puissantes constructions de visages et de corps humains, parfois un peu



« VENUS RENASCENS », PAR M. CRANE.

(Croquis de l'artiste.)

lourdes, qui donnent un si fier aspect à son exposition. Il y a du sculpteur autant que du peintre dans ces formes remuées par masses et mouvementées. Son buste sculpté de *Clytie* est identique à sa peinture. Une carrure, une décision fort remarquables ressortent dans toute son œuvre. Le dessin n'y est pas pur et juste, mais il y est ample et fort. Ce n'est pas un coloriste non plus. Mais c'est un artiste qui a le sens de l'imposant, du large et de l'accent, avec une tendance à l'enflure. Il brasse littéralement la chair, l'ombre, l'étoffe, l'idée, l'expression et le mouvement. Tous ses portraits ont de l'allure, mais presque tous ont d'énormes joues. Celui du violoniste Joachim s'enveloppe d'une appa-

rence mystérieuse très belle, et celui du duc de Cleveland est le plus naturel, le plus original et le meilleur de tous. Mme Percy Windham ressemble à une sibylle, et le *Jugement de Pâris* rappelle par ses formes allongées la *Nymphe* de Benvenuto Cellini.

Dans *l'Amour et la Mort* de M. Watts, je note cette tendance contournée qui domine chez les nouveaux préraphaélites, MM. Burne Jones, Richmond, Stanhope, sorte de manière sans vulgarité, et qui témoigne d'un effort sensible pour infuser un jeune esprit dans de vieilles données. L'Amour et la Mort se tordent, comme se tordent Viviane et Merlin, comme se tord Ariadne. C'est une recherche d'animation, mais la même recherche chez divers artistes. M. Crane, cependant, en s'attachant plus étroitement aux nobles formes de Botticelli, dans sa *Venus renascens,* oppose le *vertical* à ces inclinaisons et à ces ondulations. M. Burne Jones prend les cadres d'Albert Dürer, formés de guirlandes, d'arceaux en ruine, de feuillages mystiques et précieux, d'idées latentes, et il y insère le type poétique de la femme anglaise, singulier, un peu effaré, anguleux, mince, dont M. Stanhope fait presque un jeune garçon, créant ce maniérisme qui du moins, avec sa délicatesse aiguë, sa coloration neutre et distinguée, son élégance agitée et son impression nette et un peu sèche, reste maître de soi-même dans le domaine pur de l'allégorie poétique, et se forme un monde homogène d'êtres et de décors spéciaux. M. Sandys, par sa *Médée*, relie ceux-ci à l'école d'exécution très appuyée de M. Leighton. Ceux-ci s'agitent dans un monde irréel où ils veulent apporter une extrême précision; Mason et Walker, au contraire, ont voulu chasser cette précision du monde réel et y introduire une subtilité raffinée qui finit quelquefois par le défigurer.

Ils font, pour ainsi dire, évaporer le paysan et la paysanne sur la toile pour ne laisser à sa place qu'une ombre, une âme, toute frissonnante, dont les cordes fines, impalpables, vibrent en accords mourants, en pâmoisons nerveuses. Leys, M. Breton, Millet, j'entends celui de la fin, leurs inspirateurs, ont eu bien des affectations, et, à force de vouloir rendre les personnages simples, plus graves, plus élégants ou plus inspirés et émus qu'ils ne sauraient jamais l'être, ils se sont plus d'une fois trompés, et beaucoup.

Le *Chant du soir* de Mason exhale une indéfinissable impression, c'est un tableau qui se *pâme,* le mot m'est encore une fois nécessaire. Voilà sans doute des religieuses, des martyres, des créatures enfin qu'emporte un élan passionné et languissant à la fois, des natures mystiques, délicates comme le cristal, d'exceptionnelles sensitives qu'une éducation, des habitudes spécialement spirituelles ont affinées jusqu'à

l'excès maladif. Sous la mélancolie des ombres qui suivent le soleil couchant, elles jettent toute leur âme, toute la svelte et fine beauté de leur tempérament aiguisé, nerveux, subtil, dans l'hymne qu'elles chantent... Mais non, ce sont des filles de ferme médiocres musiciennes qui ont, ce soir, le caprice de chanter des psaumes et qui étonnent les jeunes cultivateurs, leurs amoureux de demain ou de la veille, lorsqu'ils les croisent en chemin. C'est la nature qui chantait l'hymne dans l'âme ultra-poétique de Mason, et il mettait la source de poésie là où elle n'était pas : dans les personnages. Peintre vigoureux et intense dans ses *Maremmes*, simple jusqu'au négatif, quoique excellent de couleur, dans ses *Enfants à la pêche*, parfait de sentiment harmonieux dans son *Fer perdu*, Mason est un être surprenant, presque toujours outré, suraigu et portant sur les nerfs comme un harmonica. Mais il vous enveloppe d'une mélodie où à travers ce vague, ce suraigu, passent des notes exquises. J'en appellerai néanmoins ici à M. Israëls, qui se rattache par le sentiment à ce monde anglais. Il a le dessin moins fin, moins distingué, le sens moins raffiné que Mason, mais il est plus *vrai*, et la profondeur, la justesse de la plainte dans ce tableau que j'ai cité de lui : *Seule au monde*, me touche plus droit, plus net que le *Chant du soir*.

Walker me semble préférable à Mason, et quelques unes de ses aquarelles sont ravissantes, surtout celles où il laisse le personnage à lui-même et ne veut pas le rendre *exquis*. Son tableau *La Vieille Grille* est d'une harmonie délicieuse. C'est le soir, et la paix de la campagne, au moment où le jour va tomber, est adorable dans ce paysage blond, doux, où les nuances se fondent, veloutées, un peu fluides. Une dame et sa servante sortent par la grille qu'elles referment, des enfants jouent sur les marches qui mènent à cette grille, et deux ouvriers passent dans le chemin. Voilà tout, pas d'autre sujet que la paix de la vie, la rencontre des passants, la diversité de l'âge et du rang social, un spectacle qu'on voit chaque jour et que l'artiste chante avec une douceur et une simplicité complètes. Complètes? Point tout à fait : les ouvriers sont élégants, ils se cambrent comme des Apollons, ils sont même *angéliques*. Et puis, dans ce charme de douceur, dans cette délicatesse de tonalité, il y a de l'homme qui s'évanouit et dont la syncope passe dans sa peinture.

C'est comme un symbole, cette vieille grille! C'est Walker et Mason qui l'ont ouverte pour donner accès à l'art anglais sur ce domaine nouveau, tout de sentiment musical et presque extatique, où l'on reste abîmé dans les plus mystiques délices de la sensitivité, à la vue d'un troupeau d'oies chassé par une petite fille, devant un laboureur qui ramène l'attelage de sa charrue, ou devant un enfant qui laisse tomber

des cailloux au fond d'un seau d'eau. M. Whistler avait imaginé jadis des symphonies en blanc et en bleu. Ceux-ci ont pris la chose au sérieux. Mais il y aura toujours un combat autour de ces deux hommes si curieux. Les gens que l'*esprit* touche plus que la *matérialité* de l'art, que les recherches mécaniques de l'exécution ou du coloris, aimeront toujours beaucoup ces deux peintres, et leur sauront gré d'avoir créé cette exécution qui effleure et fait évanouir les choses, qui donne au tableau l'aspect du pastel ou de l'aquarelle, et lui enlève les pesées épaisses de l'huile chargée de couleur. Les autres leur reprocheront de sacrifier la peinture et ses qualités propres à une sorte de rêverie ou de souffle teinté. Encore faut-il rappeler la grande vigueur et la sonorité de Mason lorsqu'il veut aller à toutes voiles.



LA VIEILLE GRILLE, PAR WALKER.

(Croquis de l'artiste.)

Leurs successeurs se tiennent plus près de l'accent et du sens simples des choses; M. Boughton est un des plus fins, des plus gracieux et des plus *sensibles* entre eux, M. Morris en est un des plus vifs et des plus francs. Je n'ai malheureusement pas le temps de m'arrêter à leurs œuvres, qui sont fort intéressantes, ni à l'énergique *Naufrage*, de M. Small, ni aux paisibles *Voisins*, de M. Green, ni au riant retour des champs, de M. Morgan, non plus qu'aux tableaux de large sentiment et de tons fermes et beaux qu'a exposés M. Robert Macbeth, mais où le dessin vise aussi à trop d'élégance. Tous semblent vouloir observer et tirer de l'observation tout le suc qu'elle peut donner, sans chercher à surélever la note. Ils ont la tendance plus juste que ceux qui ont ouvert la vieille grille. Ils paraissent se mieux porter et conservent l'équilibre; ils savent, les autres ayant subi le risque de l'expérience, mieux sauvegarder la peinture des envahissements de la musique et de la poésie; ils vivent plus activement, à toute heure, et non à celles du soir seulement, et, néanmoins, les impressions qu'ils rendent continuent à être délicates et distinguées. Il faut réunir à ce groupe M. Briton-Rivière,

qui, par sa toile intitulée *Charité*, s'y rallie au moins pour un moment.

A côté d'eux, travaillent des paysagistes, chercheurs et fort curieux, tels que MM. Henri Moore, dont la mer grise et la mer bleue attestent l'œil fin, l'esprit attentif, le tempérament pictural, James Macbeth, avec ses colorations fortes, sombres, à l'opposition un peu dure, mais qui résument si bien les grands aspects de la nature, Inchbold, associant d'une main si légère le vert clair des herbes sur les falaises au bleu clair de la mer, dans un ensemble plein de finesse lumineuse, Smart et son *Champ de blé*, Knight et son *Effet de neige*.



LES VOISINS, PAR M. GREEN.
(Croquis de l'artiste.)

La jeune école n'admet pas dans ses rangs M. Vicat-Cole. Ici il a copié directement Constable, et là il se noie dans une tonalité jaune bien fade. Mais son *Automne doré* est un heureux et noble paysage, où sourit un reflet des soleils de Claude Lorrain.

L'œil et l'esprit anglais ont beau chercher des voies pour se différencier, ils sont gouvernés par une loi commune. J'associerai donc M. Leslie avec les précédents. Sa peinture large, douce et pâlie, trouve l'harmonie dans une décoloration délicate. Il est le peintre des jeunes filles, avec cette grâce un peu voulue, mais si aimable, si distinguée, que les artistes de l'Angleterre ont conservée depuis la fin du XVIIIe siècle. Il est vraiment charmant celui de ses tableaux où, dans un parc, les jeunes filles s'amusent à laisser aller des fleurs au cours d'un ruisseau, en y attachant la pensée de leur destinée.

Parmi tous ceux-là, c'est M. Herkomer que le plus grand succès ait accompagné. Sa *Dernière Assemblée à Chelsea* est en effet un beau tableau. Toutes ces têtes de vieux marins ont une haute expression, quoiqu'ils soient un peu trop *lords* en général. Un sentiment grave, noble, profond et juste, circule dans cette réunion de vieillards, et, après tout, cette noblesse qu'ils ont, elle leur vient de l'âge qui accentue l'homme et le marque au sceau du détachement et du désintéressement des choses. M. Herkomer est né en Bavière, mais c'est un pur

Anglais. On remarquera dans sa toile, et plus encore dans ses beaux dessins du *Graphic*, l'influence de M. Legros.

A l'une des Assemblées de Chelsea, qui sont simplement la réunion des invalides pour la prière, un de ces vieillards mourut assis à son banc. C'est celui qu'on voit en avant, au centre du tableau, et qu'un de ses camarades, le croyant endormi, secoue légèrement pour le réveiller. M. Herkomer s'est placé, lisant les psaumes, sur le banc appuyé au mur; à sa droite est son beau-père et à droite de celui-ci est Mme Herkomer. Malgré le beau caractère de l'œuvre, le tableau de M. Herkomer n'est pas d'une peinture miraculeuse, les fonds restent médiocres, les tons sont secs et sourds, l'exécution manque d'agrément; le *peintre* n'y ressort pas visiblement. Mais ces critiques importent peu; voilà un des



L'APPEL AU TRAVAIL, PAR M. ROBERT MACBETH.

(Croquis de l'artiste.)

beaux tableaux que notre monde ait inspirés, voilà comme, en restant simple, on peut faire résonner une note profonde et trouver de la grandeur là où il y en a, c'est-à-dire chez de vieux guerriers qui prient sur la fin de leurs jours, après avoir accompli de durs travaux, de pénibles devoirs et risqué maintes fois cette vie dont le dernier souffle les quitte doucement au banc de la prière. On pense à une page du *Génie du Christianisme* de Chateaubriand traduite par un protestant : c'est la seconde fois que je prends le protestantisme en flagrant délit de haute impression, de sentiment puissant et pénétrant. Un autre artiste, M. Gregory sera je crois fort remarqué dans son pays. Les anciennes tentatives de M. Whistler, je les retrouve dans l'*Aurore* de M. Gregory. Il y a une grande habileté en celui-ci, et peut-être le sentiment simple et juste sombrera-t-il au milieu de cette habileté; mais comme, d'un autre côté, l'artiste a, dans son aquarelle de *Sir Galahad*, montré la délicatesse mystique inaugurée par l'école Walker et Mason, et dans son portrait

d'homme mis beaucoup de force et de largeur, et que l'*Aurore* est d'un caractère très personnel, indique un sens de la lumière tout à fait neuf et hardi, un esprit des personnages très vif, un accord de la netteté ferme avec la délicatesse des transitions et des impressions, je maintiens que M. Gregory sera important dans le jeune art anglais.

Auprès du groupe que conduisent MM. Leighton et Poynter, il faudrait mettre, mais pour faire contraste, M. Albert Moore et M. Alma Tadema pour qui l'Antiquité est devenue une famille, M. Moore semble avoir voulu donner une nouvelle vie aux Tanagras. Il les jette et les



PERLES, PAR M. ALBERT MOORE.

(Dessin de M. P. Laurent.)

pelotonne sur des lits de repos, d'un dessin aigu et très gracieux, et les enveloppe de fines draperies teintées de gris et de bleu, les roulant et les manœuvrant entre ses doigts avec une légèreté exquise, comme de petites choses fragiles et précieuses que, seul, il a le secret de manier.

M. Alma Tadema est célèbre et il mérite de l'être. Ce Hollandais spirituel trempé dès sa jeunesse dans les pâtes onctueuses et souples des ateliers belges, a rendu à la vie antique la couleur, l'animation, l'*être*. Il les lui a rendus par l'anachronisme, par la réalité et la familiarité. Des gamins de Paris, des cockneys de Londres, sous son pinceau, sautent et gambadent dans les vestibules, entre les colonnes, au fond des jardins de Rome ou d'Athènes. Mais la magie d'un peintre qui est

le premier de Londres pour les exercices de la palette, évoque avec une singulière force d'intuition, autour des personnages, toutes les choses, tout le décor, tout le milieu, où ils vécurent. A l'exposition anglaise, on ne trouverait nulle part une figure plus solide de relief et plus ferme de ton que sa belle danseuse épuisée de fatigue; une lumière aussi vive, aussi gaie, aussi fraîche que dans son jardin romain; un accord aussi distingué, aussi sonore et aussi neuf que dans ses *Plaies d'Égypte*, et une verve de coloris aussi légère et harmonieuse que dans le fond du palais d'Agrippa, ni une invention aussi amusante et inattendue que celle de la *Danse pyrrhique*. Il y a dans son œuvre ce problème curieusement résolu : c'est que le sentiment intense de la *réalité* moderne peut donner, et l'originalité la plus imprévue, et le sens du monde à nous le moins accessible, l'antique. Dans le tableau intitulé *Galerie de peinture*, le jeune homme assis représente le portrait de M. Deschamps, délégué des Beaux-Arts à l'exposition anglaise, derrière qui se tient son oncle, M. Gambart, le célèbre marchand de tableaux. Est-ce une scène antique? Est-ce une scène moderne ? Que répondre au juste ? Elle est réelle, elle est vraie, elle nous donne le trait d'union entre ces anciennes gens et nous. *Ils étaient comme nous*, nous en sommes sûrs maintenant, le peintre nous le prouve.

M. Orchardson se tient à part à travers tous les groupes, non pas qu'il ne descende de Reynolds comme quelques autres, mais il a sa peinture à lui, amoureusement poursuivie dans l'union lumineuse du gris et du jaune également clairs, jouant dans de fines rousseurs, une peinture vive, facile, spirituelle, toute d'entrain, un peu chiffonnée dans les petits sujets, mais qui se raffermit dans ses grands portraits jusqu'à l'intensité de la physionomie et la force du ton. Beaucoup d'esprit, beaucoup d'individualité, beaucoup de pénétration, telles sont les qualités de cet artiste, un des plus remarquables de son pays.

Un paysagiste, M. Mark Fisher, se rattache à la peinture française par ses colorations, tout en restant en plein sentiment anglais, celui du calme, du repos et de la rêverie au milieu du brouhaha des affaires, du tintement des guinées et du râle des machines à vapeur. Mistress Joplins a aussi l'art franchement continental, et encore M. Crofts, qui a peint le *Matin de Waterloo* en homme qui vient de contempler Charlet et Horace Vernet. Avec une acuité froide et un esprit d'ironie flegmatique, M. Crowe a représenté les *Savants français en Égypte*, en souvenir de ce mot fameux des officiers, lors des batailles : « Messieurs les savants et les ânes, entrez dans le carré. »

Les orientalistes anglais, les nôtres nous conduisant à ceux-ci, sont

variés, sans être séduisants. Feu Lewis, dont on parla beaucoup jadis, a compris la vie orientale par le côté gai, mais criard, ce qui était faire un accord, après tout. Houghton y mettait le mysticisme religieux. En somme, ils y ont vu à leur façon, c'est-à-dire avec originalité.

Les coloristes, si nous entendons un moment par là les peintres qui poussent le ton et le chauffent, ont à leur tête MM. Pettie et Gilbert. Ce dernier a l'ampleur et l'aisance de la composition outre la vigueur colo-



LA DANSE PYRRHIQUE, PAR M. ALMA TADEMA.

(Dessin de l'artiste.)

rante. Mais M. Pettie se sert d'un jeu de colorations bien plus complexe où la dissonance est habilement employée, et où le caractère aigu des tons prend une importance vraiment intéressante sans briser le lien qui les rattache aux basses foncées. Énergique, personnel, hardi et très riche en modulations, se montre cet artiste dont les figures sont expressives et animées.

Voilà le cercle de l'art anglais parcouru, mais avant de résumer l'impression générale qu'il nous donne, je veux, d'un coup d'œil rapide, embrasser le chemin que j'ai fait jusqu'ici.

Venir de Moscou à Manchester, c'est un long voyage, et il faut résumer aussi les premières impressions qu'on y a éprouvées. Notre ami M. Paul Lefort, de son côté, aura suivi la route méridionale, depuis Athènes jusqu'à Madrid, en longeant le Danube. J'ai traversé les mêmes régions que lui, sans être chargé de les décrire ; cependant j'en dirai deux mots, au milieu de l'éblouissement que me causent tant de pérégrinations. Mais comment exprimer d'une façon brève le caractère, l'aspect de chacun de ces arts presque enfouis dans les sillons de la germination il y a dix ans, et aujourd'hui éclatant en une floraison extraordinaire.

La peinture allemande est sobre, contenue, réfléchie, grave, parfois profonde, parfois souriante; mais elle semble porter le poids d'un ciel gris et refléter le souci de la vie pénible sur un sol dur et ingrat. La peinture russe a la saveur bizarre et locale, le jet incomplet des mélodies des paysans, des cosaques ou des bohémiens errant dans la steppe. La peinture du Danemark a l'honnêteté et l'étroitesse provinciales. La peinture suédoise est française, la peinture norvégienne est allemande; c'est encore la province, mais envoyant ses enfants dans les capitales. L'art hollandais est très sensitif, rapproché de l'anglais, mais sans la distinction et le haut dandysme spirituel de celui-ci. L'art belge est crâne, matériel souvent, mais celui de tous, peut-être, qui associe le mieux la peinture aux expressions dont elle ait charge. L'Allemagne du Sud s'épanche tout à coup dans une explosion coloriste, qui a le ton et le son du cuivre, une fanfare un peu bruyante, sonnée pour attirer l'attention, sans qu'elle soit la nécessité d'une vocation nationale, et qui assoupira peu à peu son fracas en de discrets murmures. En Suisse, en Grèce, comme dans les petits pays du Nord, l'art s'appuie soit sur la France, soit sur l'Allemagne. En Italie, la cuve fermente, à petits bouillons si l'on veut; mais de l'agitation, de la confusion est près de sortir un renouveau de liqueur limpide et savoureuse. Il y a là une sorte de mise en commun avec l'Espagne; dans les deux pays, un élan méridional vers les notes pimpantes, un concert de mandoline, de castagnettes et de tambourins, un art *saltarellant;* des bouffées d'un sentiment doux, caressant, langoureux, imprégné d'amour, passent parfois à travers ces tonalités d'une gaieté un peu vulgaire et criarde; mais surtout, c'est on ne sait quoi de trivial et de hardi, comme parti d'une source toute populaire et citadine, qui se trémousse dans cette peinture d'Espagne et d'Italie; elle sera charmante le jour où la simplicité et la distinction s'y implanteront.

Par-dessus tout, culmine l'art anglais, si original, si délicat, si intime

et si audacieux dans la vérité, toujours expressif et significatif, plein d'un haut dandysme intellectuel, plein d'une sensivité raffinée, d'une grâce et d'une tendresse aiguës, tendant souvent la corde à l'excès, enfin pénétré d'un sentiment *historique* qui lui fait relier les choses modernes aux accents élevés, aux allures fortes du passé, chercher l'alliance du naïf et du noble sur un banc des jardins de Chelsea aussi bien que dans les philosophies sur l'amour et les ruines; un art de pénétration, d'élé-



PAYSAGE, PAR M. MARK FISHER.

(Croquis de l'artiste.)

gance, de poésie, absolument noué à l'ombilic de la nation; un art où la mélancolie se joint à l'éclat, et la singularité à la réalité précise, et qui, sans faire de pastiches, a su transfuser la gravité ou la candeur des xv[e] et xvi[e] siècles, dans ses duchesses, ses bourgeois, ses marins, ses clergymen et ses babies.

Et maintenant, en regardant, comme nous venons de le faire, par toute l'Europe, nous serons effrayés ou réjouis. Par toute l'Europe, la tendance est décisive : c'est le monde moderne, le monde actuel qu'on veut peindre. On marche le dos tourné aux nymphes et aux faunes, avec ce mouvement puissant qui entraîne l'esprit de nos jours vers la préci-

sion, l'observation, l'information, la science, vers l'étude de la nature, de la vie active et réelle, et qui fait qu'enfin ce monde moderne se juge digne de se célébrer lui-même, et veut transmettre à la postérité son image exacte et complète. Que les desservants de la tradition se mettent en deuil et se raidissent, qu'ils aient des regrets légitimes en bien des points, il n'en faut pas moins qu'ils se résignent. Le mouvement n'est plus avec eux, et si la France tentait avec eux une résistance exagérée, il pourrait lui advenir que, s'endormant trop confiante dans sa supériorité, elle se réveillât, un de ces jours, surprise de se trouver attardée et affaiblie.

DURANTY.



AU TROCADÉRO

CAUSERIE.



ous admettez bien que l'éducation industrielle est à recommencer. On a perdu les vieilles traditions, le câble électrique qui reliait l'ancien monde au nouveau s'est brisé; il faut à tout prix refaire la soudure.

— Parfaitement, lui dis-je.

— Comment rattacher le présent au passé? L'occasion est excellente. On organise une Exposition rétrospective à côté de l'Exposition industrielle, on met en présence l'art ancien et l'art moderne, l'interprétation des vieux maîtres et les traductions nouvelles; l'ouvrier saura bien tirer les conséquences. On lance des prospectus, on annonce une *histoire de l'art...*

— Eh bien, n'êtes-vous pas servi à souhait?

— Une histoire de l'art! Les morceaux sont excellents, j'en conviens; mais un livre ne se compose pas de pages détachées, de chapitres tronqués, sans commencement ni fin, avec des interversions déplorables. Le public attendait un panorama chronologique, on lui jette l'histoire pêle-mêle, à l'aventure; le voilà tout désorienté, la leçon est manquée.

— Permettez; le classement n'est pas irréprochable, nous sommes d'accord; les lacunes sont nombreuses, mais pouvait-on faire autrement? Les Expositions précédentes n'étaient pas mieux ordonnées.

— La belle excuse! vous reconnaissez que vos devanciers ont mal fait, raison de plus pour ne pas les imiter.

— Mais enfin, lui dis-je, de quoi vous plaignez-vous? d'une chrono-

logie un peu élastique; Eh ! mon Dieu, elle est bien suffisante, et la foule n'y regarde pas de si près.

— Voilà précisément le mal, reprit l'autre. Le simili-classement est un trompe-l'œil dangereux ; mieux vaudrait un désordre franchement accusé. Inscrivez sur la porte : *Lassat' ogni speranza, voi ch'entrate*, le public saura du moins à quoi s'en tenir et ne comptera que sur lui-même. Mais on lui fait son itinéraire, on installe des poteaux indicateurs au coin des salles, et notre homme prend l'étiquette au pied de la lettre. Il est convaincu que l'aile droite du Trocadéro, la *section française*, s'appelle ainsi parce qu'elle ne contient que des collections nationales. Vous aurez beau lui dire que plusieurs exposants, parmi les plus célèbres, sont étrangers; il répondra qu'apparemment ces messieurs se sont fait naturaliser pour la circonstance. Demandez-lui de quel côté se trouvent les figurines de Tanagra, les bronzes de Dodone, les porcelaines de Saxe et les faïences italiennes, à coup sûr il ira les chercher aux *sections étrangères*, à l'aile gauche. Je sais bien que l'on n'est pas encore définitivement fixé sur l'appellation des deux ailes. Suivant les uns, l'aile gauche serait réservée aux *musées étrangers*, mais alors pourquoi tant de collectionneurs parisiens de ce côté? Suivant les autres, l'aile droite s'appellerait *Histoire de l'art*, et l'aile gauche *Ethnographie*, d'où la conclusion que les armes, la céramique, les bronzes et le reste sont *ethnographiques* quand ils viennent d'Espagne, de Chine et de Belgique, *historiques* quand ils viennent de France, d'Italie et d'Allemagne. Le public ne connaît qu'une chose : *c'est écrit*; il vous jurera, la main sur l'écriteau de la salle, que la *Guirlande de Julie* est du XVIIIe siècle, et Clodion du XVIIe. Pour lui, les grès de Flandre et les manuscrits enluminés sont contemporains des tabatières, Alonso Cano donne la main à Jeanne d'Arc, Périclès est voisin de saint Louis, Henri IV de Marie-Antoinette; le glaive de Talma est du même temps que la stalle des Strozzi, et le magnanime Alphonse d'Aragon portait une bourguignote Louis XIII.

S'il faut en croire les mauvaises langues, le visiteur serait en butte à des méprises plus désagréables.

On dit, et sans horreur je ne puis le redire,

que la contrefaçon aurait pénétré dans le sanctuaire, que des invités de contrebande se seraient glissés dans ce rendez-vous de vrais gentilshommes. J'aime à croire que les d'Hozier de la curiosité, qui composent la commission d'examen, ont vérifié tous les titres et garantissent l'authenticité des parchemins. Si pourtant l'ennemi avait déjoué la surveil-

lance, je ne veux pas le savoir : à quoi bon désobliger d'honnêtes gens qui s'imaginent tenir

> les pommes d'Hespérides,
> Et pressent tendrement un navet sur leur cœur.

Je m'apprêtais à répondre : « Encore deux mots, fit-il, et je vous tiens quitte. Quel besoin, je vous prie, de couper l'Exposition en tranches? Cette malheureuse division amène des complications sans fin. Êtes-vous amateur d'armes? Il faut d'abord parcourir l'aile droite, monter au premier chez les Orientaux, redescendre en Espagne et, si le cœur vous en dit, pousser jusqu'au Champ de Mars, où l'*Armeria Real* vous ménage une surprise. Êtes-vous musicien? Les luths, les épinettes et les violes d'amour sont dans la salle du XVIIIe siècle et chez les Belges. Cherchez-vous les tapis chatoyants, les damasquines d'argent et d'or, les lampes de mosquée? aimez-vous l'Orient? *On en a mis partout,* à droite, à gauche, au premier, au rez-de-chaussée, dans le jardin. Voulez-vous consulter les portraits historiques? ils sont exposés au premier, dans deux salles interdites au vulgaire; mais pour peu que vous soyez membre d'un congrès ou amateur de conférences, on vous laissera entrer.

Peut-être désirez-vous connaître la France du XVIIe et du XVIIIe siècle? J'ai le regret de vous dire qu'elle n'est pas de la fête; les uns prétendent qu'elle a vendu toutes ses toilettes en Angleterre et n'a plus rien à se mettre, les autres assurent qu'elle est enfermée sous clef au Garde-Meuble. Je vois bien çà et là quelques épaves, une merveilleuse commode, par exemple; mais elle arrive trop tard et manque son but. Le public sait que la France a la bonne habitude de se décolleter quand elle reçoit; du moment qu'elle n'en montre pas davantage, il conclut qu'elle n'en a pas davantage à montrer. Le public a-t-il raison ? Est-ce là tout ce qui nous reste de la grande école des Gobelins et de ces excellents maîtres qui s'appelaient Boulle, Ballin, Cressent, Germain, Caffieri, Martin ou Riesener?

— N'en croyez rien, lui dis-je. Le Garde-Meuble, les Ministères, les Palais nationaux conservent dans leurs nécropoles des bronzes et des meubles invisibles, qu'il serait bien temps d'exhumer pour les soustraire au zèle des frotteurs et des garçons de bureau. Ces modèles superbes auraient été l'honneur du Trocadéro, et je regrette avec vous que la France n'ait pas saisi l'occasion d'offrir à nos artistes un musée qui leur manque, aux étrangers une collection unique au monde et purement nationale.

— Heureusement, fit-il, nous avons des compensations, les âges préhistoriques sont largement représentés; ils occupent tout le pavillon de l'aile droite, une partie des galeries et du pavillon de l'aile gauche, et l'annexe de l'anthropologie. J'ignore si cet étalage d'échantillons barbares est bien à sa place dans une *histoire de l'art*, et s'il n'eût pas suffi d'exposer quelques ustensiles d'une forme singulière, des spécimens de gravures rudimentaires, premiers tâtonnements de l'art naissant. Les raretés savantes sont lettres closes pour notre public; il a déjà bien de la peine à se retrouver dans ce chaos de merveilles, faut-il encore compliquer la besogne en lui montrant les silex, même les mieux dégrossis, et des squelettes qui charmeraient la clientèle du Muséum ?

Que le Trocadéro soit la foire de la curiosité, le triomphe des collectionneurs, la joie des archéologues et l'étonnement des badauds, ce n'est pas assez. Il faut songer à l'industriel qui demande une leçon pratique, intelligible; au lieu de ce Coran merveilleux qu'il admire sans le comprendre, donnez-lui un livre ouvert, écrit clairement, qu'il puisse lire à première vue. Libre à vous de choisir votre programme, à la condition de ne pas le changer en chemin. Si vous adoptez le classement ethnologique, installez chaque nation chez elle; mais je vous préviens que vous aurez de la peine. Préférez-vous le classement chronologique? Vous faites bien, c'est le plus simple, et vous avez tous les éléments sous la main. Voici la salle Égyptienne, le musée Khmer et tous les primitifs; — la Grèce à son réveil, à sa maturité, dans sa décadence; — voici Rome, l'empire d'Occident et l'empire d'Orient; — les cathédrales du moyen âge et les châteaux de la Renaissance; — le salon de Louis XIV et le boudoir de Louis XV; — les délicatesses de Marie-Antoinette et les lourdeurs du premier Empire. Ne craignez pas les lacunes, le Garde-Meuble est à votre porte et comblera les vides. Vous avez le champ libre, faites les coupures à votre guise; installez chaque salle l'une après l'autre, avec méthode, sans interpolations, sans distinction de latitudes, le nord avec le midi, l'orient avec l'occident. Que l'art d'une même époque soit enfermé tout entier dans la même salle, avec ses peintres, ses sculpteurs, ses graveurs, ses orfèvres, ses tapissiers, ses enlumineurs, ses potiers, tout son personnel d'artistes et d'ouvriers, et dites-moi si la leçon ne sera pas excellente.

— Je n'en doute pas, répliquai-je, le plan est merveilleux; il n'a qu'un défaut, celui d'être impraticable.

— Et pourquoi, s'il vous plaît?

— Je vais vous le dire : du moment que Paris organise une exposition de l'art ancien, on ne peut songer à dépouiller le Louvre, Cluny, la

Bibliothèque ; leurs trésors sont classés, connus, accessibles toute l'année ; pourquoi les déplacer et courir un risque sans profit pour personne ? La province pourrait bien fournir le contingent nécessaire, mais la province, comme la fourmi, n'est pas prêteuse. Il faut donc recourir aux collections privées, et c'est ici que la difficulté commence.

L'amateur est une variété non décrite par les naturalistes et généralement peu connue ; il est difficile à prendre et s'apprivoise malaisément. Parlez-lui de ses *produits,* comme le faisait naguère je ne sais quel grand personnage du Commissariat général, immédiatement il rentrera les cornes. C'est un être nerveux, ombrageux, impressionnable, passionné comme une femme, amoureux comme Don Juan, indépendant comme Bias, convaincu comme un missionnaire, chatouilleux comme une sensitive et jaloux comme Othello ; au demeurant, le meilleur fils du monde. Il ne se défait pas volontiers de sa collection ; il y tient, c'est l'ornement de son cabinet, une part de son trésor, de sa gloire, la chair de sa chair ; chaque objet a son histoire, il a coûté du temps, de l'argent, de longs efforts. Le déplacement est périlleux ; s'il arrivait malheur à cette faïence délicate, à cette coupe de Venise, à ce marbre signé du maître !... Et puis, tel bijou qui fait merveille dans le cabinet, au milieu d'un entourage choisi à dessein, peut perdre au grand jour de l'Exposition, et alors quelles déceptions, quelle amertume ! Le curieux hésite, se fait tirer l'oreille, attend la dernière minute ; politique intelligente qui lui permet de savoir ce que le confrère expose, de garder prudemment les échantillons qui seraient battus par la maison au coin du quai, et de l'écraser à coup sûr par les séries triomphantes de la dernière heure. Que dis-je ! la dernière heure n'arrive jamais ; chacun guette la vitrine du voisin, apporte le lendemain un nouvel objet supérieur à celui de la veille et continue ainsi tous les jours. Si on laissait faire les amateurs, jamais le Trocadéro n'aurait ouvert ses portes.

Et la question des places ! L'amateur fait ses conditions, exige une vitrine pour lui seul, une demi-salle, voire une salle tout entière. Il n'entend pas que sa collection soit morcelée, il choisit son emplacement, son jour, son voisinage, apporte ce qu'il veut, le dispose à sa guise, advienne que pourra de la chronologie. Il est convaincu, partant exclusif, hors de son Église point de salut ; cantonné dans sa spécialité, il traite cavalièrement la spécialité du voisin et s'étonne qu'on lui fasse tant de place. L'un ne tolère que les faïences, l'autre s'arrête à saint Louis et ne regarde pas au delà ; — le bibliophile, armé de son elzéviriomètre, dédaigne tout ce qui n'est pas livre, et le numismate tout ce qui n'est pas monnaie. — Celui-ci est un Mérovingien, celui-là un Italien né en

1430 et mort en 1499; avant lui l'art n'existait pas, après lui l'art n'existe plus. — « Vous plaisantez, dit un autre, avec vos vieilleries; parlez-nous de Fragonard, de Clodion, des petits-maîtres et des élégances. » — « Cachez-moi ces magots », dit l'antiquaire. — « Arrière les modernes », murmure une voix préhistorique.

Ainsi vont les amateurs, chacun dans sa chacunière, et je gage que le savant organisateur du Musée rétrospectif trouve plus commode de ranger les rois Sassanides dans les cases d'un médaillier que les princes de la curiosité dans les *boxes* du Trocadéro.

L'amateur est le pourvoyeur obligé des expositions rétrospectives; il faut donc compter avec lui, s'attendre à des lenteurs, à des remaniements, à des hésitations, en somme, à un classement équivoque. Ses exigences n'ont rien que de légitime : on lui demande un sacrifice douloureux, c'est bien le moins que l'on prenne son heure et ses convenances. Vous me direz que l'on pouvait mieux faire; qu'en insistant auprès de quelques-uns, on aurait obtenu davantage; que les collections indivisibles étant l'exception, on devait leur réserver deux ou trois salles à la suite, sans couper la file des autres. C'est fort possible. Mais à quoi bon, je vous prie, ces critiques du lendemain? L'œuvre est achevée, le spectacle éblouissant; pourquoi gâter votre plaisir? Croyez-moi, laissez vos doléances à la porte; savourez sans arrière-pensée le régal de princes qu'on vous donne. Les antiques, le moyen âge et la renaissance sont exquis; quant au reste, vous y trouverez encore de bons morceaux à mettre sous la dent. S'il vous arrive de surprendre un faux frère parmi les invités, détournez discrètement les yeux; il ne faut affliger personne. Ne comptez pas sur un menu rigoureux, méthodique, — on ne peut pas vous le donner, — et ne demandez pas plus de chronologie qu'il n'y en a sur la carte. »

EDMOND BONNAFFÉ.



EXPOSITION UNIVERSELLE DE 1878

LA SCULPTURE[1]

(DEUXIÈME ET DERNIER ARTICLE)



LA richesse du présent, les promesses de l'avenir ne doivent pas nous faire oublier de compter encore dans les rangs des sculpteurs français ceux qui viennent de disparaître, en laissant de côté Rude et David d'Angers, morts depuis assez d'années pour appartenir au passé et relever désormais de la postérité.

Perraud n'avait pas, comme eux, l'invention et la fécondité, mais c'était un sculpteur consciencieux, amoureux de l'élévation de la forme, plus masculin que féminin, et chez lequel le morceau contribuait à l'accent et à la tournure. Son bas-relief des *Adieux*, dont la disposition ne fait que reprendre en le grandissant le thème antique des stèles funéraires de la Grèce, donne bien au Champ de Mars la mesure et la hauteur de ce talent sérieux et un peu étroit. L'inspiration n'en est que traditionnelle, mais la personnalité s'y marque partout par l'étude serrée de la forme, par l'habileté du ciseau qui arrive à la gravité et à la grandeur, et surtout par le calme d'un aspect vraiment monumental. Il sera beau dans un musée, il serait plus à sa place dans un édifice avec la reculée et le cadre de l'architecture; c'est là une qualité rare qui en montre bien la valeur.

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts*, 2e période, t. XVIII, page 31.

M. Louis Rochet, — qui réunissait en lui deux hommes bien différents, l'artiste et le lettré, car il a été un orientaliste et un sinologue distingué, — était d'une tout autre nature. Ce qui dominait chez lui, c'était le sentiment de l'effet et le mouvement pittoresque de la silhouette. S'il a été quelquefois exagéré, comme dans sa statue équestre de Guillaume le Conquérant, dont le cheval se cabre et se dresse vraiment trop, jamais il n'a été banal, et il avait le don de la vie. Son groupe de Charlemagne, dont deux Francs à pied tiennent le cheval, en est au Champ de Mars un bel exemple. Il y est assez peu à son avantage, perché qu'il est sur le faîte d'un édicule qui n'est pas fait pour le porter. Il y est trop haut et dans des conditions trop invraisemblables; mais on se rend facilement compte de ce qu'il serait sur un vrai piédestal, au milieu d'un grand espace et avec un fond de grands arbres. M. Rochet n'était pas l'homme du détail; le bronze lui convenait mieux que le marbre et le groupe plus que la statue, mais il sentait vivement et il composait d'une façon grande.

Carpeaux a probablement donné tout ce qu'il pouvait. Son dernier groupe des *Quatre parties du monde* pour la fontaine du Luxembourg accuse les défauts qui étaient en germe dans le groupe de l'Opéra, l'exagération du mouvement et comme la flétrissure de la chair. Dans son *Ugolin*, dont il y a un grand marbre au Trocadéro, à l'exposition des carrières françaises de Saint-Béat, les corps nus des enfants sont certainement meilleurs que le père, théâtral, presque grimacier, et plus voisin de la boursouflure pittoresque de Fuessli que de la terreur de Michel-Ange. Carpeaux avait un tempérament qui l'a emporté souvent au delà du goût, mais il avait la verve, la vie, la chaleur; il échauffait la terre et le marbre, et l'on sent couler le sang sous leur épiderme; il était doué, il avait la facilité ingénieuse et l'improvisation créatrice. Jamais il n'est sorti de ses doigts quelque chose de froid ni de raide; sa ligne ondulait d'elle-même, et son relief coloré s'enlevait toujours sur le soutien et sur le piquant d'une ombre voisine. Il y a des sculpteurs qui dessinent surtout et dont les œuvres s'éclairent également; Carpeaux modèle à la façon d'un coloriste; son contour échappe et s'efface comme dans la nature; sa forme ne se masse et ne se détaille que par l'opposition des noirs et des clairs. Il y a là un don et une grâce de nature; ce n'est pas cherché parce que c'est trouvé, et l'aisance sauve du maniérisme. Il est inutile de rappeler les qualités un peu troublantes de l'étonnant groupe de la *Danse;* au lieu de la beauté, c'est plutôt l'ivresse bruyante du plaisir, mais où trouver ailleurs cette souplesse, ce mouvement et cet éclat? Une œuvre plus ancienne et plus simple est peut-être



L'ENLÈVEMENT DES SABINES, GROUPE PAR M. REINHOLD BEGAS.

(Dessin de M. Paul Laurent.)

encore plus heureuse; la *Flore* avec deux Amours du pavillon des Tuileries, où tant d'autres n'auraient fait que de la sculpture de commande, est une œuvre charmante et parfaite dans son genre. Elle décore et elle subsiste par elle-même; elle a le mouvement, la fleur de la jeunesse fraîche et de la gaieté; le soleil, en tournant devant elle, se charge d'en varier les expressions, et jamais Carpeaux n'a eu la main plus heureuse; il n'a là que ses meilleures qualités. On oubliera *Ugolin*, on n'oubliera pas la *Danse*, mais on mettra au-dessus la *Flore*. Elle a eu un nom dès le premier jour, et c'est elle qui laissera de Carpeaux le plus vivant souvenir.

C'était un sculpteur de race. Barye est à d'autres hauteurs; c'est un grand homme. Il n'y avait plus rien de nouveau à attendre de lui; il avait atteint la limite de l'activité humaine, mais la perte est si grande qu'elle est irréparable.

Sur la fin de sa vie, il lui a été donné de montrer ce qu'il était capable de faire avec la figure humaine. Les quatre groupes allégoriques en pierre des pavillons du Carrousel sont d'admirables œuvres, et il conviendrait certainement de les reproduire en bronze pour décorer une place ou un jardin, et les mettre assez près de l'œil pour qu'on puisse vraiment en jouir. Mais sa caractéristique et sa gloire, c'est d'avoir en quelque sorte à lui seul fait rentrer les animaux dans l'art. Je dis rentrer, car il ne faut pas croire que notre temps ait l'honneur d'avoir créé ce genre, et ce ne serait pas une étude sans intérêt et sans portée qu'une histoire des animaux dans la sculpture.

Il y faudrait faire figurer le vieil Orient; si le petit lion de Khorsabad qu'on admire au Louvre, et qui n'était qu'un objet de décoration puisqu'il servait par son anneau à assurer la fixité du bas d'une portière, avait été trouvé plus tôt, on pourrait croire que Barye, qui ne l'a heureusement connu que fort tard, en est directement sorti. Quant à la sculpture antique, elle est pleine d'animaux. La lionne élevée à Athènes à l'héroïque Lœena, la vache de Myron, les chevaux de Lysippe, les animaux de tous genres, lions, loups, taureaux, qu'on voyait à Delphes, l'âne consacré par Auguste à Nauplie, à Rome et dans tout le monde romain, le peuple de coursiers épiques qui se pressaient sur les places et devant les temples en l'honneur des empereurs et des proconsuls, les chevaux, éléphants, panthères, lions, attelés aux quadriges et aux séjuges du faîte des arcs de triomphe, les cent animaux de marbre, dont, un jour de fête, Ptolémée Philadelphe fit décorer une tente, toutes ces bêtes diverses, sangliers, chiens, chèvres, aigles, que l'antiquité s'est plu à représenter et dont les Musées du Vatican et de Naples, si riches

qu'ils soient, ne nous ont conservé qu'une très faible partie, seraient un thème intéressant à traiter à la fois par l'érudition des textes et par la critique des monuments.

On y verrait plus d'une singularité, par exemple l'habitude orientale, qui nous est connue dès Hérodote, qui fut suivie par les empereurs romains et que nous retrouvons encore en France au XIVe siècle, de jeter en fonte, pour les convertir en grands animaux massifs, des quantités énormes d'or, évidemment dans l'intention de les conserver intactes et d'empêcher qu'on ne pût en rien distraire sans les détruire en totalité.

Après l'Antiquité, la représentation des animaux devient ou fantastique ou conventionnelle. Dans l'église, à moins que ce ne soit le cheval sur lequel on met le Christ ou un certain nombre de saints, l'animal devient un monstre. Quant à la Renaissance, elle imite les rondeurs et la convention froide de ceux des sarcophages romains des bas temps, la seule Antiquité que l'art moderne ait eue d'abord sous les yeux. Raphaël, en les reproduisant dans ses compositions, prolongea par l'autorité de son exemple ces formes de convention, et, si ce grand homme eût envoyé plus tôt que sur la fin de sa vie quelques-uns de ses élèves lui rapporter les dessins des sculptures athéniennes du Parthénon, ce dont on a la preuve dans des dessins de sa main, il est certain que ce côté de l'art eût été ramené par lui dans les voies de la vérité. Il en resta longtemps éloigné et ce fut par la peinture, quand les Hollandais donnèrent une personnalité au paysage, qu'il finit par y rentrer. Chez nous, Géricault, tout en restant naturel, en fit voir et comprendre le style et la beauté élevée, et l'on peut dire que le mouvement décisif fut donné par lui. Barye le suivit en maître, et avec lui cette branche de l'art, dont il demeure le roi, reprit non seulement sa place, mais une place plus importante que jamais.

Quelle belle chose que les deux lions des Tuileries : l'un, celui qui se défend contre un serpent, d'une vérité particulière si saisissante et si passionnée ; l'autre, assis et calme, d'un caractère plus monumental et dans le style de la sculpture antique la plus élevée. Il y a là bien plus que du naturalisme, car Barye résume et synthétise. Il masse les poils pour ne les faire sentir qu'à l'état sommaire ; ce qu'il présente, c'est la forme maîtresse. Il en modèle les lignes d'une façon souveraine ; il accentue par de grands méplats les mouvements de leurs muscles formidables. Plus il est simple, plus il est terrible, et plus ses grands fauves sont ressemblants. Sans dénaturer son modèle, sa puissance magistrale le transforme parce qu'il le voit et le sent avec des yeux et une âme de poète ; il l'idéalise parce qu'il le domine toujours. C'est le plus grand des ani-

maliers, mais il est plus encore et, quand il présente à la fois l'homme et l'animal, dans *Thésée et le Minotaure*, par exemple, ou dans cette charmante statue équestre de Gaston de Foix, dont on n'a vu que la maquette, c'est l'homme qui l'emporte. Aussi bien que la forme, il a le sens monumental par sa façon de dégager le sujet.

Ce n'est pas lui à coup sûr qui aurait compris comme ils l'ont été les quatre groupes équestres du pont d'Iéna, auxquels l'Exposition donne un regain de regards. L'on a pensé à y symboliser les quatre âges différents de l'équitation. L'idée est bonne, mais le programme imposé aux artistes est volontairement malheureux. Comme thèmes et comme époques on a désigné un Grec, un Romain, un Gaulois et un Arabe. Les trois premiers sont bien voisins les uns des autres, et tous les quatre sont nus ou à peu près, ce qui les rapproche encore au lieu de les différencier. De plus, cette façon de mettre le cavalier à pied est ce qu'on pouvait imaginer de plus malencontreux. Dans cette donnée, le cheval seul est le personnage, et l'homme s'efface devant lui. Que ce soit Alexandre, Charlemagne, Colleone ou un jockey, l'homme à pied qui tient un cheval par la bride ne peut jamais être pour l'art autre chose qu'un palefrenier.

Devant l'École militaire il n'y avait que deux thèmes. A l'état moderne il fallait mettre à cheval quatre soldats de différentes armes, par exemple un cuirassier, un dragon, un chasseur et un artilleur. Pascal a parlé quelque part, avec l'énergie violente qui de sa pensée passait dans son style, de l'homme machine qui se plie à ce qu'il veut fermement et qui se façonne au gré de ce qui l'entoure. La discipline, l'uniforme, le but de l'arme, font dans l'armée quelque chose de semblable. Le corps y prend des habitudes, les traits une physionomie qui restent ineffaçables. C'est ce caractère, différent dans toutes les armes, et cette individualité générique qui eussent donné un sujet nouveau, intéressant, approprié et très varié de motifs. M. Frémiet a traité dans ce sens, et avec beaucoup de bonheur quant à la vérité du type, un carabinier, un guide, un artilleur et un gendarme. Il n'en a fait que des figurines, mais elles valent des statues.

En s'en tenant au sujet donné, les âges de l'équitation, il fallait précisément prendre le contrepied de ce qui a été fait. Au lieu d'aller dans le sens de la monotonie et d'effacer les différences, il fallait au contraire les accuser; il fallait, par exemple, prendre un Grec, un Chevalier, un Arabe et un écuyer. Par là on aurait eu l'antiquité, le moyen âge, la civilisation orientale et l'Europe moderne. L'enseignement et la vérité historiques se seraient rencontrés avec d'excellentes oppositions pittoresques; il n'eût pas été sans intérêt et sans poésie de voir, à côté du costume simple du Grec ou du Romain, la pompe asiatique de l'Oriental

avec sa selle constellée de coraux et toute chargée de broderies, ses larges étriers, ses armes ciselées en bosse, les glands et les houppes de son cheval et les grands plis de son burnous, de voir, auprès de la rudesse du guerrier tout bardé de fer, la politesse et les belles façons de M. de Pluvinel avec son feutre à plumes et ses canons de dentelles ou de M. de La Guérinière en habit français. Les bêtes n'eussent pas été moins diffé-rentes que les hommes; on pouvait opposer entre elles les formes aristocratiques du cheval plié aux finesses du manège, la robustesse massive du gros cheval capable de courir avec le poids de l'armure, l'élégance sèche et nerveuse de l'Arabe, la tête basse, la crinière éparse et piaffant d'impatience, et la rondeur un peu courte des chevaux de la frise athénienne avec la crinière coupée comme celle d'un casque. Il y avait là moyen de représenter des civilisations, des races de chevaux, des manières de monter toutes différentes et un bien beau thème pour un artiste. Barye en était digne, et on l'avait; seulement il eût fallu que les groupes fussent en bronze ou en marbre et non en pierre.

Revenons du pont d'Iéna au vestibule du Trocadéro, où se trouve le groupe en bronze des *Gladiateurs* de M. Gérôme, dont on a beaucoup parlé d'avance. C'est le secutor qui l'emporte cette fois sur le rétiaire. Le filet et le trident brisé du vaincu sont à terre, et le secutor, le pied sur le corps nu de son adversaire, triomphe avec ses jambières, sa cuirasse, ses brassards, son grand casque à visières percées, et dans la main sa courte et terrible épée. Il n'est pas besoin de dire avec quelle exactitude savante l'artiste a traité le détail sculpté de toutes ces armes d'après les plus beaux et les plus rares exemplaires. Ce qui vaut mieux, c'est la pose droite et vaniteuse du victorieux, qui n'attend que l'acclamation sanguinaire des Vestales et des spectateurs pour égorger son rival; mais la pose de celui-là n'est sculpturale que d'un côté, et l'effet dominant est trop archéologique. On a vu de M. Gérôme des statuettes de bronze beaucoup plus heureuses; dans leur dimension moindre, elles gardaient la liberté spirituelle de l'esquisse. Ici le petit modèle en terre ou en cire valait probablement mieux que le grandissement, dont les parties nues sont parfois creuses. Peu de peintres feraient d'aussi bonne sculpture, mais il n'est pas étonnant que le peintre ne soit pas encore complètement un sculpteur.

A l'Exposition universelle, la sculpture est partout, au pavillon de la Ville de Paris, aussi bien que dans les salles des beaux-arts; c'est dans le bâtiment d'anthropologie que sont les bustes et les statues ethnographiques de M. Cordier, qui sont entrés dans la décoration de nos appar-

tements et de nos maisons; Barye est chez Barbedienne; M. Rochet et bien d'autres chez M. Thiébault; les fondeurs, les bronziers, les fabricants de fonte de fer, les fabricants de terres cuites, les céramistes, les orfèvres ajoutent à l'exposition spéciale de notre sculpture. Les passages, les galeries, les pièces d'eau, les allées l'éparpillent dans tous les sens.

Ainsi l'une des œuvres les plus nouvelles de cette année vient d'être posée, il y a quelques jours, auprès du pont d'Iéna. On connaissait par une réduction la *Liberté* que M. Bartholdi, né dans l'Alsace française, doit dresser sur l'île qui s'élève à l'entrée du port de New-York. D'autres œuvres du même artiste donnaient presque la certitude qu'il ne fléchirait pas sous les difficultés de celle-ci. Un buste colossal de Washington, qui remonte à quelques années, au palais des Champs-Élysées, et le modèle au tiers et déjà énorme du magnifique lion de Belfort, plus monumental et moins convenu que le fameux lion de Thorwaldsen, montrent d'une façon sûre combien il s'entend, en simplifiant les plans, à ne pas perdre leur effet et à conserver les lignes et les accents. Ce n'est pas une affaire de grandissement mathématique, et peu de figures supporteraient d'être augmentées; elles seraient hors de mesure, absolument vides et comme soufflées. La taille est une des parties de l'inspiration et ne se modifie pas après coup. Une figurine ne devient pas une statue; une statue ne se réduit pas impunément et sans perdre quelque chose. Ce qui doit être colossal a besoin d'être conçu de sa taille et sort des conditions ordinaires. Il y faut plus de simplicité, plus de jet, plus de tenue; la ligne extérieure de la masse totale emporte tout; elle doit être claire et harmonieuse, ne pas avoir d'angles, de trous, de déchirures, de contournements, de complications, et ne rien demander aux détails accessoires. En plein air, et dans le cadre du paysage, une figure unique sera plus belle qu'un groupe, dont la distance perd et embrouille l'agencement; une figure debout vaudra mieux qu'une statue assise qui ne se verrait bien que de côté; les longs vêtements à plis amples et tombant jusqu'à terre pour élargir et former la base valent mieux que les vêtements justes et étroits, et la difficulté des figures d'hommes colossales est l'amincissement et la séparation des jambes qui s'effilent à distance. La *Liberté* de M. Bartholdi est toute droite et pyramide légèrement. Le bras gauche ne se sépare pas du corps; l'autre monte le long de la tête pour élever la torche lumineuse. Le mouvement est net, énergique, mais se peut tenir, et on le regarde sans fatigue. Le parti est donc bien trouvé, et dans le vrai sens. Il n'est plus douteux, maintenant, que l'exécution ne soit à la hauteur de l'idée. La tête supporte d'être vue de près; elle n'est pas vide; mais, à distance, ses

plans s'accusent en s'éclairant, et elle prend une véritable majesté. Le *Néron* colossal n'a été commandé pour Rome à Zénodore que parce qu'il avait commencé par faire en Auvergne son grand *Mercure* sur la cime du Puy-de-Dôme. Nous devons être reconnaissants à M. Bartholdi de donner à son pays l'honneur, après tant de siècles, d'envoyer à l'étranger une œuvre de même nature. Elle aura sans doute une meilleure fortune, car elle n'est pas exposée à être renversée et brisée aussi vite que le colosse impérial et le dieu païen.

On voit la richesse du Champ de Mars dans tous les genres ; des mois d'étude et des volumes n'y suffiraient pas. Ainsi pour ce qui nous incombe, il y aurait lieu de s'occuper des statues de bronze, des fontaines, thème merveilleux aux variations infinies, et aussi de la sculpture iconique.

Depuis que, malheureusement pour l'art, l'usage des tombeaux sculptés dans les églises est tombé en désuétude, les statues publiques des grands hommes sont venues, bien qu'avec une moins grande variété de motifs et surtout de développements, les remplacer dans une certaine mesure, et il serait heureux de voir se généraliser cet emploi de la grande sculpture. Il est seulement regrettable que ce soit un peu une affaire de hasard et que cela ne puisse guère venir que de l'initiative des conseils municipaux. C'est quand ils n'ont guère de grands hommes qu'ils pensent surtout à se faire honneur de celui qu'ils ont. Ils prennent alors ce qu'ils peuvent, si bien que c'est dans les grandes villes, là où il ne serait que juste d'avoir beaucoup de statues honorifiques, qu'on n'y pense guère et qu'on en fait le moins. En somme, les avantages l'emportent sur les inconvénients, et il n'y aurait aucun mal à ce que les villes en élevassent à toutes leurs illustrations. Quand bien même l'hommage serait parfois exagéré, le sentiment pieux et honnête qui l'inspire est toujours d'un bon exemple. En préoccupant les yeux de l'enfance et de la jeunesse, il fait sentir et comprendre que chacun doit faire tout ce qu'il peut pour laisser de soi un bon souvenir, et l'hommage qu'on voit rendre à ceux qui ont mérité un pareil honneur est de nature à mener quelques-uns à s'en rendre dignes à leur tour.

Après David d'Angers, dont la vie s'est consacrée à ces grands hommages, les statues qu'on a faites se sont réparties entre plus de mains, et ce serait une longue énumération que de signaler seulement celles qui ont passé au Salon depuis dix ans, en laissant de côté celles qui n'y ont pas figuré. Cette année, au Champ de Mars, c'est M. Guillaume, bien que, par un oubli inexplicable, il ne figure pas au livret, et M. Crauk ont le plus d'œuvres de ce genre, ce dernier n'en ayant pas moins

de cinq, trois maréchaux de France, *Pélissier, Niel* et *Mac-Mahon,* l'intendant de Languedoc, *d'Etigny,* et *Claude Bourgelat,* le fondateur de l'hippiatrique en France. On parle à Tours d'en élever bientôt à Rabelais une, qui aboutira cette fois; pour que ce soit un chef-d'œuvre il suffira qu'elle ne soit pas indigne du modèle. Du reste, il serait curieux et juste de savoir exactement ce qu'il existe de statues honorifiques; cela ferait penser à de nouvelles, celles précisément dont on remarquerait l'absence. L'inventaire des richesses d'art de la France les rencontrera forcément un peu partout, et une à une. Il serait meilleur de les grouper au contraire et d'en présenter en une seule série, classée par régions et par départements, le bilan complet. Elles seraient en plus grand nombre et il y en aurait parmi elles beaucoup plus de remarquables qu'on ne le croit. Après un premier dépouillement des livrets du Salon et des guides, il suffirait d'une circulaire pour arriver à ne pas en omettre, et l'ensemble, en même temps que ce serait un acte de justice, formerait un tableau bien intéressant.

Les bustes, qui se rattachent au même ordre d'idées lorsqu'ils se rapportent à des hommes publics et qui, lors même que cette notoriété du modèle leur échappe, ont toujours pour eux l'intérêt humain de l'étude de la nature vivante et contemporaine, sont souvent plus remarquables, plus souples, plus variés que ces grandes figures, parfois trop officielles et convenues, et je regrette de n'avoir pas la place d'entrer dans le détail. Il est cependant impossible de n'en pas rappeler au moins quelques-uns, et d'abord ceux de M. Iselin et de M. Oliva, dont l'un a plus de sobriété et de fermeté, dont l'autre a plus de mouvement et de couleur.

Du reste, de même que les plus beaux portraits sont toujours l'œuvre des plus grands peintres qui n'en font que par exception, les plus beaux bustes sont l'œuvre des sculpteurs, parce que celui qui se cantonne dans ce seul genre s'y réduit et s'y immobilise presque forcément pour ne pas assez se renouveler et pour ne pas se retremper à la source féconde de l'invention et de la composition générale. Le buste de l'*Archevêque de Paris,* de M. Guillaume, garde la maîtrise de son élévation émue, et l'on ne peut être plus noble et plus touchant à la fois. Nous n'avons pas à revenir sur ce chef-d'œuvre, auquel se joignent le *Baltard* et le *Buloz.* Celui de M. *Vitet,* par M. Chapu, est, dans un autre sens, bien remarquable avec ses grands traits longs, qui étaient un peu mous et blafards dans la nature, à cause de la blancheur particulière de la peau; sans cesser d'être vrai, le marbre augmente nécessairement leur style en affirmant la charpente osseuse, qui était aussi large qu'intelligente.

Citons aussi les bronzes des têtes d'*Henri Regnault*, par M. Barrias, du docteur *Parrot* et des peintres *Henner* et *Baudry*, par M. Paul Dubois; le dernier est une merveille de vie et de feu.

Je le répète, il faudrait y insister; il faudrait aussi, à propos de l'ensemble nombreux des bustes exposés, parler de tendances qui s'y révèlent et ne sont pas sans danger. D'un côté, certains bustes de femmes sont beaucoup trop développés; ce qui est ronflant et trop chargé diminue l'effet plus qu'il ne l'augmente. Il y a trop de nu ou trop de



FRAGMENT DE LA STATUE COLOSSALE DE LA LIBERTÉ, PAR M. BARTHOLDI.

(Dessin de M. A. Gilbert.)

vêtements, trop de plis, trop de draperies, trop d'accessoires. Rien n'est aussi plus malheureux que de descendre un buste jusqu'à la taille et d'y faire intervenir les bras. C'est alors une sensation pénible que ce corps mutilé, que cette immobilité prétentieusement tourmentée, et ce n'est pas même une partie de statue. Comme le passage du corps au piédouche demande malgré tout un arrangement, il faut appuyer, élargir la base, étoffer et dissimuler la coupure; la composition se manière, s'alourdit, se fausse complètement, et ce n'est le plus souvent qu'un fragment impossible, car on ne pourrait compléter la statue en la con-

tinuant. L'exagération et le tapage ne vont pas au silence de la statuaire.

L'autre danger, c'est l'affirmation de l'ébauche. Elle est le commencement, mais non la fin. Le marbre s'y refuse, mais la terre la plus heurtée se peut cuire et se peut reproduire en bronze. Or, cette année surtout au Salon, trop de terres et de bronzes ne sont que des maquettes; elles ne vont pas au delà de l'impression volontairement hâtive et se lancent par trop dans le hasard de tous les ragoûts. Ce n'est pas du modelage, ce sont des boulettes de terre aplaties et collées ensemble. La chair est martelée, meurtrie, presque malsaine à voir. Tantôt les vêtements sont exécutés dans la manière sommaire qui est à la mode, même pour les chairs des statues de plâtre, et la monotonie de ce travail grenu, laineux et comme tamponné, affadit, amollit les plans et détruit les lignes aussi bien que les accents et les lumières. Tantôt les draperies ne sont plus vraiment que des loques et des guenilles. Ce n'est ni de la force, ni de la hardiesse; c'est de l'aplomb, presque de l'impertinence, d'ailleurs bien plus facile. Mais après le premier bruit on n'y revient pas et, à prendre l'habitude de cette improvisation incomplète, on arriverait bien vite à se rendre incapable d'aller plus loin.

Quant aux statues, il est également impossible d'en parler en détail. Le caractère de l'exposition du Champ de Mars est précisément de faire revoir les principales de celles exposées depuis dix ans, et à leur date il a été question de toutes ici-même ; on en a parlé, on les a gravées. Y revenir d'un façon étendue nous condamnerait à copier les autres et à nous répéter nous-mêmes. Pour en faire revivre la forme et la valeur aux yeux de nos lecteurs, il suffit de rappeler le nom de quelques-unes; ils n'ont pas besoin qu'on les fasse se souvenir de la *Sirène* de M. Aubé, du *Corybante* de M. Cugnot, de la *Jeunesse d'Aristote* de M. Degeorge, de la *Muse de l'histoire* de M. Janson, du *Tercisius* de M. Falguière, du *Narcisse* et de l'*Arion* de M. Hiolle, de la *Cassandre* de M. Aimé Millet, du *Sommeil* de M. Mathurin Moreau, de la *Néréide* sur un buccin de M. Moreau-Vauthier, du *Rétiaire* de M. Noël et, pour M. Schœnewerk, de la *Jeune Fille à la fontaine* et de *Myrto*, la belle Tarentine

Dont le corps a roulé sous la vague marine.

Qu'en dire qui n'ait été exprimé et répété dans la *Gazette*, si ce n'est cette louange nouvelle que mieux elles sont connues, plus on les revoit et plus elles gagnent de valeur. Leur succès n'a pas été éphémère et leur mérite, au lieu de s'effacer, a plutôt grandi.

J'insisterai pourtant, non pas sur les œuvres, mais sur le caractère général et en quelque sorte sur l'avenir de quelques artistes dont il me

semble que l'on doive beaucoup attendre pour l'honneur de notre sculpture, à la couronne de laquelle ils viennent et ils promettent d'ajouter de beaux fleurons. L'un, M. Guillaume, est arrivé à être le maître le plus autorisé de l'école; l'autre, M. Paul Dubois, n'est pas loin de le rejoindre, et, derrière eux, avec les distances de leur âge et de leurs débuts, viennent, comme en un groupe plus jeune, MM. Delaplanche, Mercié, Chapu et Barrias.

On revoit ici de ce dernier le groupe presque colossal du *Serment du jeune Spartacus*, qui retournera dans le jardin des Tuileries. L'effort et la recherche en restent d'un grand jet, malgré ce qu'il a d'emphase théâtrale, et la pose tourmentée du supplicié ne se souvient de Michel-Ange qu'au travers des rondeurs amollies de la pierre noire de Daniel de Volterre. Ce qui reste tout à fait beau, c'est l'enfant, dans l'immobilité muette et farouche de sa douleur et de sa colère, dans la force grandissante de son jeune corps vigoureux. C'était plus qu'une promesse d'expression et de ciseau; le groupe nouveau de l'exposition des Champs-Élysées l'a tenue et au delà. Il a plus de calme et de rhythme avec une simplicité plus harmonieuse. L'Adam, portant sur ses bras le corps abandonné d'Abel, est bien composé, mais il se complète par l'Ève qui marche à ses côtés et qui se repaît douloureusement de la dernière vue de l'enfant bien aimé. Il y a là une tendresse féminine bien comprise, et c'est un beau groupe. Il a eu l'une des médailles d'honneur du Salon. C'est justice, et, quand nous parlions en commençant de la supériorité actuelle de notre sculpture, nous ne pensions pas que les décisions du jury nous donneraient aussi complètement raison. Les trois plus hautes récompenses ont été pour la première fois décernées à la seule sculpture. Ce qu'on appelle le prix du Salon, c'est-à-dire l'envoi en Italie, a été donné à M. Hector Lemaire, élève de MM. Falguière et Dumont, pour un groupe de *Samson trahi par Dalila*, et l'autre médaille d'honneur a été attribuée à M. Delaplanche.

On voit de lui cette année trois œuvres bien différentes. L'*Éducation maternelle* du square Sainte-Clotilde, qui serait mieux à sa place dans un quartier populaire et à laquelle le bronze aurait peut-être mieux convenu que le marbre, à cause de l'absence de nu et de la simplicité voulue des vêtements, représente une paysanne assise apprenant à lire à une jeune fille; avec un dessin plus ferme que commandait la matière, ce groupe simple et touchant n'est pas sans trahir l'influence indirecte du sentiment du peintre Millet. La Muse de la *Musique*, enivrée des sons qu'elle tire de son violon, et à laquelle le marbre des Champs-Élysées, qui en apaise le mouvement, est plus favorable que le métal

argenté du Champ de Mars, est comprise avec poésie, mais dans un sens libre et mouvementé. Quant à la *Vierge au lys,* malgré son sentiment moderne, elle se sent de l'imitation de la sculpture à l'italienne du XVIIe siècle français. La draperie ronde a quelque chose des Anguier; la pose douloureuse et l'effet viennent inconsciemment de Jouvenet et de Girardon. Ce sont trois œuvres très-remarquables, mais sans lien entre elles; elles n'indiquent pas la voie de leur auteur ni sa qualité dominante. Il cherche encore; il essaie des routes diverses entre lesquelles il n'a pas encore fait de choix. Il ira plus loin quand il se sera fixé et qu'il ne reviendra point en quelque sorte sur ses pas pour repartir à nouveau.

La personnalité de M. Mercié est plus accusée et plus ardente; c'est un méridional de Toulouse, par là plus Espagnol qu'Italien, et ce qui le touche le plus, c'est le mouvement passionné et pittoresque. Dans son David tirant du fourreau l'épée libératrice, il s'était trop préoccupé de reproduire les dessins et le repoussé commun des fourreaux d'argent algériens, mais le groupe épique du *Gloria victis* est d'une ligne générale hardie et très harmonieuse, au-dessous de laquelle ne descendent pas la belle envergure et le grand air de la *Renommée* du faîte du Trocadéro; on la juge mieux depuis qu'on l'a vue gravée et qu'à cause de cela on peut la mieux lire malgré la distance. Au dernier Salon il fallait attendre que le *Génie des Arts* fût en place pour le juger définitivement. La Muse qui conduit le cheval pouvait s'effacer; le Génie assis sur l'aile de Pégase pouvait ne pas tenir. Depuis qu'il est à sa place, en haut du pavillon Lesdiguières, ou plus exactement au-dessus du passage du quai du Carrousel, il a pris toute sa valeur. Ce grand espace autrefois vide est bien rempli maintenant. Peut-être eût-il mieux valu que l'architecte eût modifié ses pieds droits latéraux qui n'ont pas plus de hauteur que le rayon de l'arcade, ce qui les fait paraître petits et comme écrasés, et qu'il eût inscrit le nouveau bas-relief dans un cercle, mais ce défaut peu important ne vient pas du sculpteur. Il a aussi bien compris les nécessités de l'éloignement en détachant sa composition sur un fonds d'or et en donnant à son bronze une patine fauve claire, au lieu d'une patine brune qui en eût éteint les plans. Avec les rayons obliques du matin et de l'après-midi, son œuvre se précise à merveille et ajoute à la beauté de la façade de cette admirable galerie. Il y a montré un tempérament pittoresque, vraiment décorateur et architectural, qui sait concevoir et traiter ce qui est nécessaire pour une place et pour une hauteur données; c'est un mérite d'invention et d'appropriation bien plus rare qu'on ne le pense.

M. Chapu est d'une autre race. Il est plus fin, plus délicat et plus

féminin. Depuis les deux cariatides de l'entrée de la nef des machines à l'Exposition universelle de 1867, il a créé bien des figures dont on se souvient. La jeune fille du tombeau de Regnault, la *Pensée* du bas-relief funéraire de Mme d'Agoult sont entrées dans la mémoire de tous et ne s'oublieront pas. Cette année on revoit la belle statue de *Berryer* debout, où la robe de l'avocat, posée sur les épaules, ajoute la largeur de la draperie à la ressemblance typique de l'habit boutonné jusqu'au cou, et l'on voit pour la première fois les deux élégantes figures assises de *la Fidélité* et de *l'Éloquence*; elles doivent en accompagner le piédestal et faire pyramider le monument, qui sera l'honneur de la salle des Pas perdus. Ce qui est là, comme ailleurs, le caractère propre et le don de M. Chapu, outre l'élégance de la pose et sa façon légère de draper et de suivre les plis, c'est une poésie tendre, rêveuse et émue. Le type de ses femmes est moderne; leurs cheveux fins et droits sont des cheveux blonds; leurs yeux sont bleus et très clairs; leur teint est blanc, leur front pur; leur chair a la légèreté soyeuse et brillante des dernières années de la jeune fille encore naïve. L'une des plus heureuses figures de M. Chapu s'appelle la *Jeunesse*; c'est bien la jeunesse qui est sa muse, et qui l'inspire de sa grâce et de sa fraîcheur.

Il me reste à parler de M. Guillaume et de M. Dubois. Ce sont deux maîtres qui mériteraient tous deux d'être étudiés à part et complètement, mais, comme tous ceux qui parlent ici de l'Exposition universelle, il faut forcément se restreindre; cela est plus facile avec eux qu'avec d'autres, parce qu'on est sûr de les retrouver; ils n'ont pas seulement le talent, ils ont la fécondité.

M. Guillaume, qui est Bourguignon comme Rude et Jouffroy, est sorti de l'atelier de Pradier, qu'on ne lui donnerait pas pour maître. Il a l'élégance plus haute et plus fière; il est sain, profondément consciencieux, souvent grave, toujours élevé. Le caractère principal de la vieille école des sculpteurs des ducs de Bourgogne est la vigueur robuste. M. Guillaume est de leur race; il a une solidité foncière qui met le mûrissement du travail au service de son inspiration. Il pense, il sent fortement; il établit ses figures du premier jet d'une volonté tellement formelle qu'elle s'impose et qu'on ne les voit pas comprises d'une autre façon, mais elles n'en sont pas moins étudiées et comme revues avec le soin le plus sévère, et ce qu'on appelle le morceau, qu'on ne voit pas du premier coup parce qu'il se perd dans la grandeur de l'effet général, est aussi fait et aussi poussé que s'il devait être le mérite principal. Chez d'autres le morceau est tout; chez M. Guillaume, il est, comme il doit l'être, au service de l'ensemble et de l'impression.

C'est en 1852 que M. Guillaume a exposé pour la première fois, après avoir eu le grand prix en 1845; il manque donc ici une grande partie de son œuvre, entre autres l'*Anacréon*, le *Faucheur*, le *Tombeau des Gracques*, le *Colbert* de Reims, mais son exposition est nombreuse. Outre les bustes, où le caractère individuel est toujours saisi avec l'expression intellectuelle la plus haute, il y a le groupe des deux mariés antiques assis et se tenant la main, qui est d'une gravité et d'une solennité juridique toute romaine : le *Bonaparte, lieutenant d'artillerie*, qu'on a vu en plâtre en 1870, et qui est aujourd'hui en bronze argenté, le *Ingres* à demi-corps de l'École des Beaux-Arts, dont la tête vaut les portraits que le maître a faits de lui-même, les deux termes d'homme et de femme des Salons de 1875 et 1877, qui sont destinés au nouvel Hôtel de ville. Je regrette de n'y pas voir le modèle du *Gluck*, de l'Opéra, le bronze du *Rameau* de Dijon, surtout la figure de la *Poésie*, assise sur son rocher, qu'on n'a vue qu'au Salon de 1873. La femme est rare dans l'œuvre particulièrement virile de M. Guillaume, et la noblesse de cette belle figure eût fait ressortir la souplesse et la variété que le talent de l'artiste joint à la hauteur de la forte unité de son œuvre. Dans le modèle du *Saint Louis* assis du palais de justice, dans les *Anges* et les bas-reliefs de la vie de *Sainte Valère* et de *Sainte Clotilde*, exposés dans le pavillon de la ville de Paris, il s'est souvenu, sans pastiche puéril, de la simplicité des poses des imagiers du moyen âge. Dans les *Gracques* et le *Mariage*, il a été romain avec une autorité bien pénétrante. Dans la *Poésie*, en partant du souvenir de ces adorables terres cuites qui sont un monde de statues, il a touché à la beauté grecque, mais partout il a mis sa marque et un caractère fortement personnel, qui n'a rien de l'imitation et de la copie.

L'*Orphée*, qu'on voit cette année pour la première fois, apporte une note nouvelle. L'élégance nerveuse de l'art italien du xv[e] siècle a dû passer dans l'esprit du sculpteur, et cependant c'est, de toutes ses œuvres, celle qui a le sentiment le plus moderne et le plus passionné. Orphée nu, debout, et dont un petit fauve lèche les pieds, élève de son bras droit, comme s'il obéissait à un sentiment de triomphe inconscient, sa longue lyre qu'il faisait résonner tout à l'heure et dont l'ébranlement vibre encore dans sa poitrine et dans son visage. La tête, où respirent l'ardeur muette et le bouillonnement de l'enthousiasme intérieur, est encadrée de longs cheveux féminins ondés qui sont entremêlés de feuillages, et cette large coiffure, librement épaisse, plonge dans l'ombre le front et les yeux. Ce n'est encore que le plâtre, mais on voit d'avance l'effet supérieur du marbre, dont la lumineuse blancheur, montant des

pieds à la tête sur la surface unie de ce beau corps droit, sera rompue au milieu du visage par cette couronne de pénombre qui donnera toute leur intensité à l'intelligence du front et à la passion étrange et profonde du regard. Par là, ce n'est plus une figure d'homme, mais celle du *vates*.

M. Paul Dubois est aussi d'un pays de sculpteurs. Il est Champenois et il ne contredit pas aux caractères de l'ancienne école, à laquelle il vient ajouter sa valeur. Simart, qui est de la même province, a été modifié par l'influence d'Ingres, mais ce qui caractérise l'école troyenne, au XVIe siècle du temps de François Gentil, au XVIIe avec Girardon, c'est une certaine douceur aimable et aisée, la recherche des formes rondes et coulantes, par dessus tout, en particulier à la Renaissance, l'amour de la jeunesse fraîche et pleine, ce qui vient du type du pays où les femmes, qui gardent une expression agréable d'intelligence et de bonté, deviennent assez ordinaires comme traits, après avoir commencé par une floraison charmante quand elles sont encore jeunes filles. Avec en plus un sentiment impressionné par les effluves contemporaines, dont la date sera dans l'avenir plus visible qu'aujourd'hui, M. Dubois a parmi ses dons la jeunesse et la grâce, naturelles à ses origines.

C'est en 1863 qu'il a débuté par un petit Saint Jean-Baptiste échevelé, un peu plus tapageur qu'ardent, mais pétillant de vie, et par une bien belle statue de Narcisse, fruit de l'étude de la grande sculpture antique. La légende de Narcisse en fait vraiment un bellâtre presque malhonnêtement ridicule; puisqu'il était si beau, il aurait mieux fait d'aimer une belle fille et d'avoir de beaux enfants. Le moderne sculpteur lui a donné un caractère masculin et sérieux; c'est un baigneur debout qui ôte sa chlamyde avant de descendre dans le fleuve qui coule à ses pieds; au lieu de s'y mirer sottement, il semble plutôt penser et rêver au milieu d'un mouvement indifférent dont il ne se préoccupe pas. Avec la simplicité de ses lignes ce beau Narcisse, qui a reparu en marbre au Salon de 1874, reste l'œuvre classique du jeune maître.

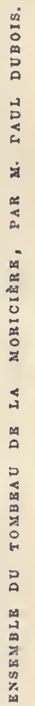
Elle fut suivie en 1865 du fameux *Chanteur florentin*, qui fut acclamé, même un peu au-dessus de sa valeur. C'était une aimable figurine que ce jeune garçon en bonnet conique, au pourpoint serré et aux chausses collantes, comme on en voit sur les murs des églises de Florence, dans les fresques de Lippi ou de Ghirlandajo, mais le succès auprès de tout le public avait quelque chose d'inquiétant. L'artiste, qui ne l'a pas mise au Champ de Mars, pouvait, entraîné par cet engouement, continuer dans le même sens et verser dans le genre et dans l'anecdote. Heureusement l'*Ève naissante* du Salon de 1873, qui méritait

plus de succès et qui en eut moins, vint calmer ce qu'on aurait pu concevoir de craintes. Elle est charmante dans l'innocent rayonnement de sa nudité naïve et inquiète. M. Dubois a bien fait de la montrer de nouveau; on est heureux de la revoir, et le seul regret qu'elle inspire c'est de ne la pas voir en marbre.

Depuis, le sculpteur s'est consacré à une œuvre importante, *le Tombeau du général La Moricière*, dont il ne s'est distrait que pour peindre quelques portraits et modeler quelques bustes. Ce grand tombeau est l'honneur de l'Exposition de la sculpture française au Champ de Mars, mais il faut convenir qu'il y est exposé de la façon la plus déplorable dans un appentis étroit, bas et sombre, où il semble comme relégué. Sa place naturelle, car il la méritait, était le centre du grand vestibule d'entrée en tête de l'exposition des Beaux-Arts. Il est destiné à figurer dans la cathédrale de Nantes, et la nef du vestibule l'aurait mis dans les conditions où il se trouvera dans l'église; elle lui aurait donné les reculées nécessaires et l'aurait encadré comme il convenait par la largeur de la galerie et la hauteur de la voûte. C'est une injustice et une sottise de l'avoir confiné dans un coin, mais l'œuvre est d'un ordre assez élevé et assez frappant pour pouvoir être appréciée et admirée comme elle est digne de l'être.

L'architecture, œuvre de M. Boitte, est heureuse, sans rien avoir de très original. Les colonnes de marbre noir, dont le contraste s'atténuera dans un grand espace, viennent des tombeaux français de la fin du XVIe siècle, à la suite de celui de Henri II; la disposition générale sort de celui de Louis XII, et le parti des élégants bas-reliefs méplats s'inspire des bas-reliefs décoratifs de l'art italien du XVe siècle. Quand le monument sera dans la cathédrale, peut-être trouvera-t-on sèche la ligne supérieure du plafond; dans tous les grands édicules funéraires de ce genre, à la suite desquels il se met, il y a toujours un couronnement pyramidal formé par une ou plusieurs figures agenouillées. Un défaut plus réel, c'est que les figures des angles ne sortent pas assez de l'architecture, et ne lui sont pas absolument indispensables. Elles ont si peu de place pour s'y asseoir que le monument pourrait exister sans elles, alors qu'elles en sont la partie vraiment principale et la raison d'être. Ce sont elles qui lui donnent son sens, son enseignement et son éloquence.

Ce sont, on le sait, deux hommes et deux femmes. Le *Courage militaire* et la *Charité*, qu'on a vus en plâtre au Salon de 1876, sont ici en bronze; grâce aux gravures et aux réductions, elles sont maintenant populaires, si le mot est possible à propos de ce bel art, dont les masses comprennent si peu la langue. Les deux nouvelles sont la *Foi* et la



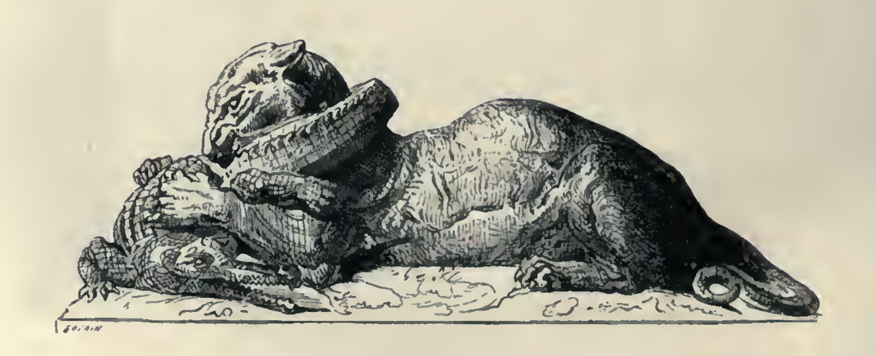
ENSEMBLE DU TOMBEAU DE LA MORICIÈRE, PAR M. PAUL DUBOIS.

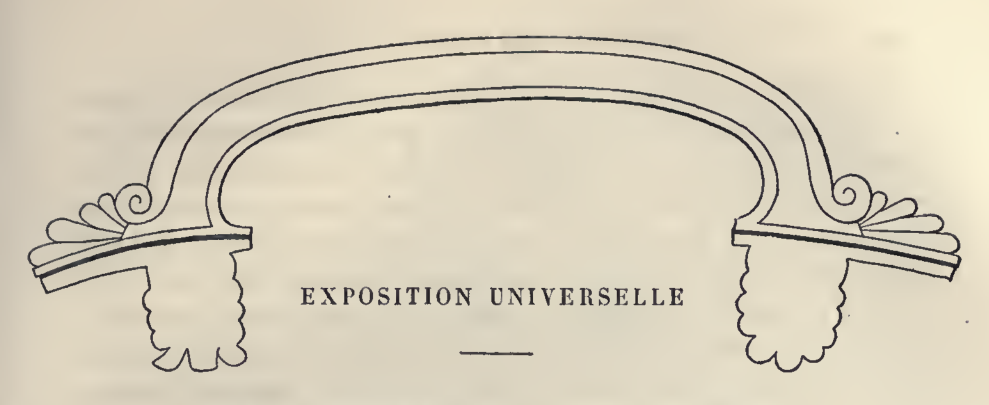
(D'après un dessin de M. Boitte.)

Méditation. Elles ne sont encore qu'en plâtre, et pour la foule on aurait peut-être bien fait de les noircir pour avoir, en pendant des deux bronzes, l'équilibre de la note de couleur. La *Foi* est une jeune fille à longue robe collante et sans plis, les bras et la tête élevés au ciel dans un mouvement sincère et passionné; on sent et l'on voit sa pensée et sa prière monter au ciel. La *Méditation*, qui, grâce à la tablette sur laquelle s'appuie le personnage, pourrait aussi bien s'appeler l'Histoire, est un vieillard amaigri par l'âge et absorbé dans des réflexions sévères. Il a autant de calme que la *Foi* d'ardeur, et ces deux statues sont dignes des premières, dont on ne les séparera plus désormais. Elles ont conquis la même place dans le souvenir, et il est inutile d'insister.

Après ce grand travail, M. Dubois doit en faire un autre tout différent et d'une importance presque aussi grande. Le duc d'Aumale lui a demandé pour Chantilly la statue équestre d'Anne de Montmorency, et elle doit être élevée sur le plus bel emplacement et dans le plus noble cadre, au-dessus de la montée des terrasses, dans l'axe de l'allée gigantesque qui perce la forêt et dont elle marquera l'entrée. On n'a pas de dessin de l'ancienne statue du XVIe siècle, détruite à la Révolution; comme les vues du château montrent qu'elle était en armure, il est probable que M. Dubois ne changera pas ce parti. Après le tombeau de Nantes, c'est aussi un beau sujet que le vieux Connétable sur son cheval de guerre; M. Dubois y trouvera certainement l'occasion d'ajouter encore à une réputation qui n'est plus à faire et de donner un digne pendant à l'œuvre dont nous venons de parler.

ANATOLE DE MONTAIGLON.





EXPOSITION UNIVERSELLE

L'ART GREC AU TROCADÉRO

(DEUXIÈME ET DERNIER ARTICLE.)



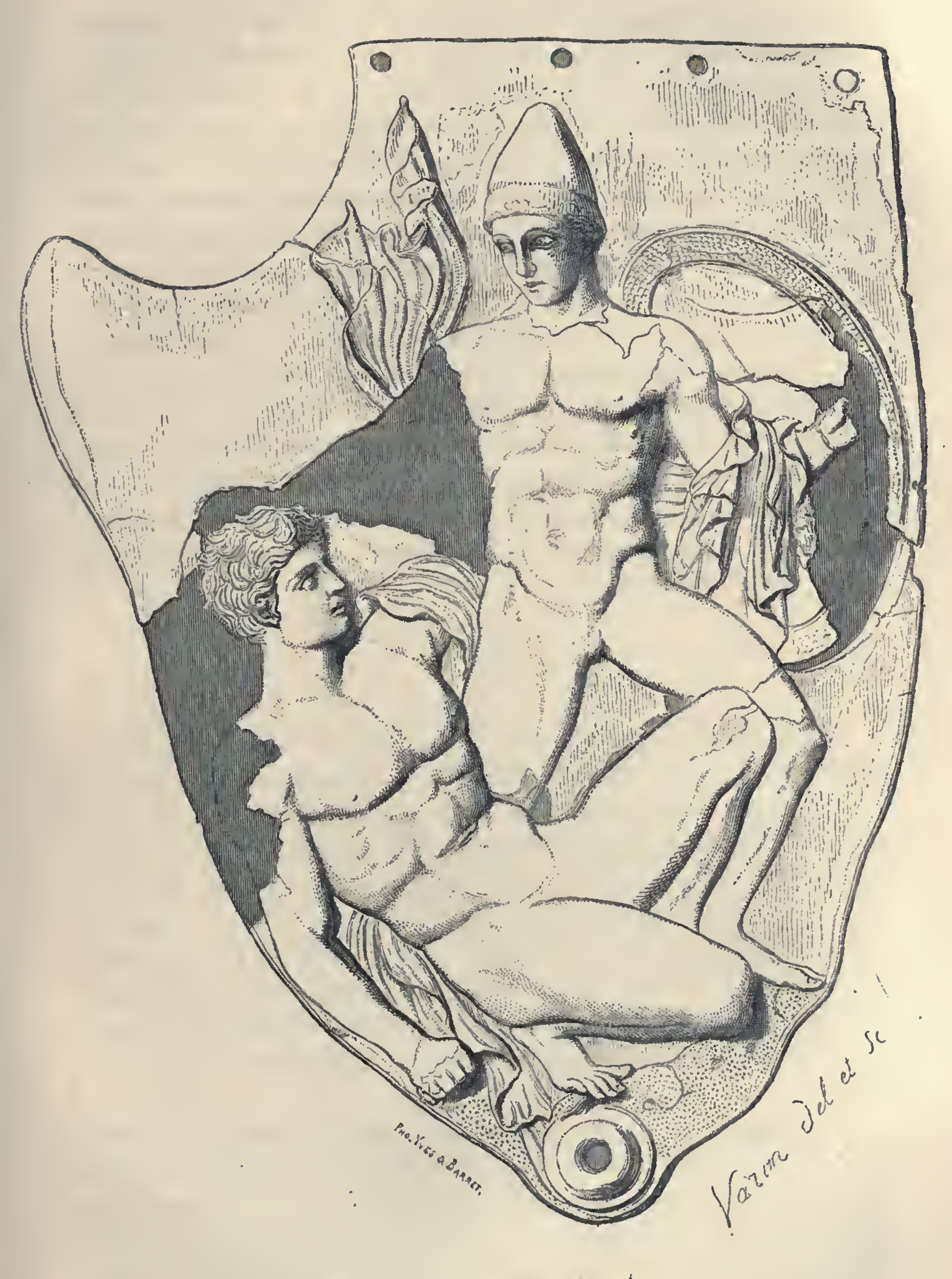
Les dernières pages du précédent article[1] étaient consacrées à la description de deux statuettes de la collection de M. Gréau; c'est encore aux bronzes de cet amateur que nous donnerons aujourd'hui nos premiers regards. Un guerrier nu dont les formes élancées sont d'un modelé un peu sec, un Silène ventru portant sur ses épaules une amphore, une tête d'Athéna au casque curieusement disposé, appartiennent en effet à l'époque à laquelle nous sommes maintenant parvenus, à la fin du IVe et au IIIe siècle. Un torse d'Apollon jeune est plus beau encore, malgré sa mutilation, malgré l'épaisse couche d'oxyde qui empâte ses formes d'une élégante sveltesse. N'eût-elle que ces quelques pièces, la collection de M. Gréau provoquerait encore l'admiration de tous les connaisseurs et l'envie de tous les musées; mais les bronzes grecs n'en sont que la moindre partie. La série des bronzes romains, qui sera prochainement étudiée ici même par un fin et érudit appréciateur, M. Benjamin Fillon, est encore plus nombreuse et plus remarquable.

Bien souvent déjà nous nous sommes arrêtés devant la vitrine de

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts*, 2e période, t. XVIII, p. 105.

M. Carapanos, et chaque fois, que l'objet momentané de nos préoccupations fut la période primitive ou celle du plein développement de l'art, nous y avons trouvé des merveilles à admirer; chaque fois nous nous en sommes éloignés à regret. Revenons-y donc encore un moment, car l'art du siècle d'Alexandre n'y est pas moins bien représenté que celui des autres époques. La *Gazette* a déjà reproduit cette *Scylla,* où la difficulté de combiner ensemble des formes différentes a été si habilement vaincue; elle donne aujourd'hui une autre plaque repoussée, sans doute le couvre-joue de quelque casque de parade, où est représenté, dans un style ferme et pur, le combat de Pollux et de Lyncée. Un autre couvre-joue de casque reproduit simplement le modelé de la figure humaine : la barbe y est ciselée avec un soin minutieux, la moustache tordue avec une magistrale fierté. Notons encore une Bacchante qui, échevelée, les bras levés, la tunique agitée par la course, semble regarder quelque profanateur des orgies sacrées, un Penthée peut-être, jadis renversé à ses pieds : l'attitude est pathétique et le mouvement énergiquement exprimé.

Si nous voulons trouver au Trocadéro un bronze grec comparable à ceux que nous montrent MM. Carapanos et Gréau, il nous faut traverser plusieurs salles et aller, au milieu des émaux et des faïences du xvie siècle, chercher la petite statuette de M. Édouard André. Elle a été trouvée en pleine France, et même dans la France du Nord; et cependant personne, je crois, n'hésitera à y reconnaître une œuvre grecque; non seulement le caractère d'art, mais, ce qui est plus facile à apprécier, la qualité même du métal, sont des preuves certaines de cette noble origine. Nos pères, les Gaulois d'avant César, n'étaient pas si barbares qu'on le croit d'ordinaire; ils avaient le goût du luxe et il se trouvait certainement dans leurs villes de riches personnages qui comprenaient et aimaient le beau. Ce n'était pas seulement des vins, de l'huile et des figues que Marseille envoyait, par le Rhône et la Saône, jusqu'au centre du pays celtique; parmi les marchandises qu'elle expédiait se trouvaient aussi sans doute des étoffes précieuses, des bijoux, des vases, des objets d'art. C'est ainsi que plus d'un produit de l'industrie grecque a été rencontré dans les tombes de chefs gaulois; d'autres ont été apportés à l'époque romaine, alors que le goût des collections était devenu commun. Quelle que soit son origine, la statuette de M. André n'en est pas moins l'un des plus beaux bronzes de l'exposition historique. Elle représente Hermès nu, sans ailettes ni talonnières, attributs que les artistes grecs omettaient ordinairement. Le dieu assis, les jambes étendues, la main posée avec abandon sur le genou droit, semble se reposer de ses courses; le port droit



COMBAT DE POLLUX ET DE LYNCÉE.

(Plaque en bronze de la collection de M. Carapanos.)

et ferme de la tête montre cependant qu'il est inaccessible à la lassitude. Le modelé est gras et large, les lignes à la fois sévères et élégantes.

Il n'y a que peu à dire des vases du IVe et du IIIe siècle. Une jolie œnochoé de M. Paravey, sur la panse de laquelle est figurée une scène de sacrifice, un amphorisque du même collectionneur, qui représente un jeune homme et un vieillard tenant une lyre, sont les plus remarquables pour la pureté du dessin. Les lécythes polychromes d'Athènes sont fort peu nombreux, et les deux seuls, ou peu s'en faut, qui soient vierges de retouches, sont ceux de ma collection; comme toujours ils sont décorés de scènes funéraires. Les rhytons sont, au contraire, en grand nombre : MM. Dutuit en a réuni de fort originaux, mais le plus beau de tous, un vase en forme de tête de bélier, appartient à Mme la comtesse Dzialynska. Somme toute, l'exposition est aussi pauvre en vases de la belle époque et de la décadence qu'en vases de l'époque archaïque. Passons donc sans nous arrêter, et consacrons le temps qui nous reste à ce qui fait l'originalité et le grand attrait des salles antiques, aux terres cuites de la Béotie et de l'Asie Mineure.

III.

Les figurines de Tanagra ont beaucoup fait parler d'elles depuis leur apparition, il y a de cela cinq ou six ans, et l'Exposition a achevé de leur conquérir la faveur publique. C'est un fait remarquable, en effet, que l'admiration qu'elles provoquent, non seulement chez les gens dont l'éducation a formé le goût, mais chez les visiteurs du dimanche, chez les simples ouvriers. La *Gazette* s'est jadis longuement occupée de ces terres cuites[1], mais les articles publiés par elle en 1875 sont sans doute bien oubliés. Aussi ne me saura-t-on pas mauvais gré, je l'espère, de résumer brièvement ce que j'ai dit alors, et de refaire à grands traits l'histoire des fouilles d'où est sorti tout ce petit peuple si vivant et si divers.

Tanagra, on le sait, est située dans la partie orientale de la Béotie, à 12 kilomètres environ du canal d'Eubée, et au centre de la région ondulée que limite au nord le mont Ptoïos, avant-garde des montagnes de la Locride, au sud le Parnès, dont les cimes noires de sapins séparent la Béotie de l'Attique. La ville était bâtie sur un éperon de montagne qui s'avance jusqu'au confluent d'un pacifique petit ruisseau, le Lari (Ther-

1. Les Figurines de Tanagra au Musée du Louvre (*Gazette des Beaux-Arts*, t. XI, p. 297 et 551; t. XII, p. 56).

modon), avec le Vouriéni (Asopos), torrent des plus rageurs en hiver, qui vient d'entre Platées et Thespies et coule droit à l'est vers le canal d'Eubée. Ce confluent est le point d'intersection naturel, forcé presque, des routes qui sillonnent la Béotie occidentale. Aussi Tanagra, à la richesse que lui procuraient ses champs de blé et ses vignes, joignait-elle une grande importance commerciale et militaire. Convoitée par les Athéniens, auxquels elle fermait la route de Chalcis et l'un des deux accès



PLAQUE EN BRONZE TROUVÉE A DODONE

(Collection de M. Carapanos.)

vers Thèbes, attaquée souvent par eux, mais toujours sans succès durable, elle devint après Alexandre, et resta sous la domination romaine, la cité la plus florissante de la Béotie. Au début du IIIe siècle avant notre ère, elle nous apparaît déjà dans la relation de Dicéarque comme une ville de luxe et de plaisir, l'endroit du pays béotien où un étranger passait le plus agréablement son temps : vin excellent et à bon marché, femmes jolies et point farouches, coqs de combat fameux dans toute la Grèce, qu'aurait-il pu désirer de plus ?

De la ville, il ne reste plus qu'une enceinte reconstruite sans doute à l'époque des invasions barbares; à l'intérieur, les vestiges d'un théâtre, quelques tambours de colonnes doriques, et rien d'autre; des temples, des gymnases, de l'Agora, il ne subsiste pas un pan de mur; d'innombrables tessons de poteries fines et bien décorés confirment seuls les témoignages des anciens sur la richesse de Tanagra. C'était peu pour attirer les voyageurs : aussi ne passait-on guère par là, jusqu'au jour où des découvertes imprévues sont venues attirer l'attention.

Déjà à plusieurs reprises les Albanais des misérables hameaux de Skhimatari, Bratzi, Liatani et Staniatæs, situés tous dans un rayon de 5 ou 6 kilomètres autour de Tanagra, avaient trouvé par hasard, en labourant leurs champs ou en piochant leurs vignes, des tombeaux contenant tantôt des vases, tantôt des figurines en terre cuite; mais c'est en 1872 seulement que commencèrent des recherches suivies. Un fouilleur de profession, le corfiote Yorghis Anyphantis, qui venait de mettre sens dessus dessous la nécropole de Thespies et n'y trouvait plus rien de bon à prendre, eut l'idée de venir explorer les tombeaux de Tanagra; il reconnut bientôt que ces tombeaux étaient de deux sortes : les uns, simples trous creusés çà et là au milieu des champs, étaient d'une époque fort archaïque et ne renfermaient que des vases; les autres, régulièrement alignés le long des routes et formés de grandes dalles de tuf, étaient d'une époque plus récente et ne contenaient plus de vases peints, mais en revanche des figurines : de une à trois ou quatre dans l'intérieur, et parfois d'autres, beaucoup plus nombreuses, au-dessus du couvercle. De ceux-là, la recherche était fort aisée : une fois la direction d'une route reconnue sur un point, il n'y avait qu'à la suivre. Aussi les fouilles de Yorghis eurent-elles un plein succès et la quantité de figurines qu'il trouva, les prix avantageux qu'il obtint des marchands d'Athènes, ayant décidé les Skhimatariotes d'abord, puis les gens des autres villages, à chercher eux aussi les tombeaux, à partir de 1872 vases et terres cuites de Tanagra arrivèrent en grand nombre à Athènes. C'est dans ces premiers temps des fouilles, et avant que les prix ne fussent très-élevés, que put être formée la collection du Louvre : collection sans rivale dans tous les musées de l'Europe et qui se distingue non seulement par le nombre et la beauté des pièces, mais surtout par leur virginité.

Ces heureux temps, où les plus jolies figurines se vendaient à Athènes 100 ou 200 francs au plus, ne durèrent d'ailleurs que fort peu. En quelques mois, les prix de vente décuplèrent; chaque marchand d'Athènes eut son agent à Tanagra, chaque trouvaille donna lieu à une

sorte d'enchère, si bien qu'on commença, à Skhimatari même, à parler de 100 et de 1 000 drachmes et que toute la population valide abandonna le travail des champs pour se consacrer aux fouilles. La route de Thèbes fut suivie jusqu'à plus de deux heures de distance, jusqu'aux hameaux de Patzaïtæs et de Moustaphadès. Celle de Chalcis, qui passe



FEMME JOUANT AVEC L'AMOUR.

(Terre cuite de la collection de M. C. Lécuyer.)

au milieu même de Skhimatari, celle d'Aulis qui en est toute voisine, furent explorées presque aussi loin. Celle d'Athènes par Oropos, à travers la plaine de Kokkali (Κοκκάλεον, l'*ossuaire*) fut excavée jusqu'au delà de Staniatæs; le chemin de montagne d'Athènes, par les maquis de Kapsa Spitia et la passe de Vigla (Phylé) fut fouillé jusqu'à Liatani, point au delà duquel il s'engage dans les rochers. Lorsque le gouvernement grec s'avisa d'interdire les fouilles et de faire occuper militairement les villages, on continua de travailler pendant la nuit. Tout d'ailleurs, ou peu

s'en faut, était déjà fait. Aujourd'hui de grandes traînées blanches, produites par l'apport à la surface des terres du sous-sol, s'étendent à perte de vue à travers les champs et les vignes et indiquent les fouilles faites. Les gens du pays évaluent à 6 ou 8 000 le nombre des tombeaux ouverts par eux; mais il s'en faut de beaucoup que dans tous on ait trouvé des figurines : un bon quart en effet ont resservi à l'époque romaine et ne contiennent rien; d'autres ont été, à l'époque grecque elle-même, vidés par des voleurs (le pillage des sépultures, la τυμβωρυχία, était une industrie très lucrative et très pratiquée); la moitié au plus sont restés intacts. Encore, dans tous ceux qui sont creusés au milieu des alluvions rougeâtres et perméables des vallées, les figurines ont été tellement attaquées par l'humidité qu'elles se fendillent et s'effritent en miettes au premier contact de l'air; c'est seulement lorsque les tombeaux sont creusés dans les couches d'argile blanche adossées au flanc des collines que les terres cuites sont bien conservées et peuvent être retirées entières; parfois même, mais bien rarement, elles ont encore leurs couleurs. Quant à celles qui étaient placées sur le couvercle des tombes, elles sont toutes brisées et l'ont probablement été à dessein, au moment même des funérailles. Les marchands d'antiquités recueillent avec soin tous ces débris, les recollent en combinant ensemble des morceaux provenant de terres cuites différentes, mais d'attitudes semblables, et couvrent ensuite le tout d'une couche de blanc sur laquelle ils appliquent des peintures ou de la boue : c'est ainsi que sont faites ces figurines aux roses vifs, aux bleus éclatants, qui voudraient nous faire croire que les Grecs connaissaient déjà, il y a vingt-un ou vingt-deux siècles, des sels métalliques dont la préparation a fait la gloire de tel ou tel chimiste de notre temps. L'épuisement de la nécropole de Tanagra et la cessation presque complète des fouilles a, depuis deux ans, rendu ces fraudes plus lucratives et plus fréquentes.

Pour quel motif ces figurines ont-elles été mises dans les tombes? Sont-ce des divinités protectrices du mort, ou bien de simples mortels, compagnons de son existence terrestre, et destinés à lui rappeler les plaisirs qu'il a goûtés dans cette vie et les amis qu'il a quittés? Pas un seul texte dans la littérature ancienne ne permet de répondre à cette question. Du moins, c'est en vain que les archéologues ont depuis cinq ans feuilleté les auteurs les plus inconnus : pas le plus petit lambeau de phrase n'est venu satisfaire leur curiosité. Aussi la discussion continue-t-elle encore entre ceux qui voient dans ces figurines des divinités de l'Olympe ou de l'Hadès et ceux qui les rabaissent à la condition des humains. D'un côté, un vaillant et vigoureux champion, M. Heuzey, sans

s'effrayer de l'isolement où il reste, soutient avec beaucoup de science et de talent le caractère divin de ses protégées; de l'autre, une troupe nombreuse d'adversaires ferraille de son mieux contre lui et pare, avec succès je crois, toutes ses attaques, mais sans parvenir à lui porter de coup décisif. Le moment serait mal choisi pour rentrer dans la mêlée; les controverses dogmatiques n'ont point place dans un compte rendu; ce qui nous intéresse ici, et ce qui est incontestable, c'est le charme exquis de ces figurines. Faites avec une rapidité extrême, presque toujours peu poussées, elles n'en montrent pas moins, chez les modestes ouvriers qui les fabriquaient, une étourdissante fertilité d'invention, un sentiment délicieux de la forme, une profonde intelligence de la vie. L'aspect d'ébauches qu'elles conservent les rend encore plus séduisantes. Elles nous révèlent dans l'art grec un côté non seulement nouveau, mais inattendu, le côté familier, fantaisiste, bon enfant. Mortelles ou déesses, ces femmes, si vives d'allure, si pimpantes, nous en disent plus sur la vie de tous les jours, sur les costumes à la mode, sur les attitudes habituelles, sur les mœurs enfin, que la lecture d'une douzaine d'in-folio et que la contemplation des plus sublimes chefs-d'œuvre de la statuaire.

De toutes les collections de figurines tanagréennes exposées au Trocadéro, la plus belle sans contredit, tant par le nombre que par le choix, est celle de M. Camille Lécuyer. Nous donnons ici le dessin d'une des plus jolies pièces qu'elle renferme, et qui se trouve être en même temps l'une des plus favorables au système des interprétations mythologiques. Rien en effet n'empêche d'y reconnaître Aphrodite et Éros; il est vrai qu'il est également possible de n'y voir qu'une simple mortelle : la poésie légère du IVe et du IIIe siècle abonde en petites pièces où des femmes causent familièrement avec l'Amour, l'appellent, le caressent et folâtrent avec lui; c'est là un thème inépuisable pour les faiseurs d'épigrammes : quoi d'étonnant à ce que les coroplastes l'aient développé à leur manière? Pourquoi n'auraient-ils pas représenté une femme cherchant à retenir par quelque présent l'Amour prêt à s'envoler loin d'elle? Même incertitude pour une autre figurine de M. Lécuyer, une jeune femme assise sur un rocher et donnant à manger à une colombe posée sur son genou. La colombe est sans doute l'oiseau d'Aphrodite, mais c'est aussi l'un de ceux que les femmes prenaient soin d'apprivoiser et de nourrir : c'était pour elles une distraction aussi grande que pour les hommes d'élever des cailles et des coqs. Qu'est-ce encore que cette autre femme, assise pareillement sur un rocher, mais le torse nu, et qui dans sa main droite, nonchalamment appuyée sur la cuisse, tient une balle rouge, tandis que de la main gauche portée en avant elle semble

s'apprêter à en saisir au vol une autre? La balle et la pomme ne conviennent pas moins à Aphrodite que la colombe ; mais le jeu de balles était fort à la mode chez les jeunes filles; lancer à quelqu'un une balle, ou mieux encore une pomme mordue, était aussi une manière fort employée de déclarer son amour. Dans un passage des *Nuées*, Aristophane recommande à un jeune homme « de ne jamais aller chez une danseuse, de peur que, pendant qu'il restera bouche béante à la regarder, la courtisane, en lui jetant une pomme, ne lui fasse perdre sa bonne renommée. » Dans un vase du Musée de Naples[1], l'Amour jette une balle à une jeune fille, et la scène est complétée par la légende « On m'a lancé la balle ». Tout le monde enfin connaît les beaux vers de Théocrite : « Galatée lance des pommes à tes brebis, ô Polyphème, et se plaint que le berger est insensible à l'amour; mais toi, malheureux, tu ne la regardes même pas, et tu restes assis à jouer doucement de la syrinx. Vois! cette fois elle vient d'atteindre le chien qui suit ton troupeau, gardien vigilant : et lui aboie en regardant vers la mer et les flots au doux clapotis reflètent son image tandis qu'il court le long de la grève. » L'habitude que les courtisanes avaient d'attirer ainsi l'attention avait même fait former le verbe composé μηλοβολεῖν. Celui qui prendrait pour des Aphrodites toutes les statuettes grecques qui représentent une femme tenant une balle ou une pomme s'exposerait, je le crains bien, à commettre de fort irrévérencieuses confusions.

Une femme qui en porte une autre sur ses épaules et marche d'une allure rapide représenterait, si l'on admet les explications mythologiques, Déméter ramenant de l'Hadès sa fille Coré : il n'y a là en effet rien d'impossible. Mais tout à côté nous trouvons un petit groupe où l'action est toute semblable, et où les deux personnages sont, à n'en pas douter, deux toutes jeunes fillettes : ici donc, plus de Coré ni de Déméter, plus de retour de l'Hadès : au lieu de tout cela, un simple jeu d'enfant, jeu connu d'ailleurs par les textes, l'ἐφεδρισμός : le perdant était condamné à porter le vainqueur à une certaine distance. Aujourd'hui encore, dans une espèce de jeu de balle, les gamins d'Athènes imposent au maladroit qui s'est laissé toucher une pénitence semblable.

Les seuls personnages divins dont la présence dans les tombes de Tanagra soit incontestable et fréquente sont les génies ou les êtres d'ordre inférieur qui symbolisent les plaisirs des sens. M. Lécuyer possède une remarquable suite d'Amours : les uns jouent à la balle, les autres pour-

1. Lenormant et de Witte, *Élite des monuments céramographiques*, t. IV, pl. 60.

chassent des oiseaux ou laissent maladroitement envoler ceux qu'ils tenaient dans leurs mains. Ses Silènes sont aussi bien curieux : l'un d'eux, aux chairs grasses et molles, à la face d'une ignoble laideur, est assis presque nu sur un rocher, et adresse les plus caressants sourires au petit Dionysos, qu'il tient sur ses genoux et qui se démène en pleurant et



ESCLAVE.

(Terre cuite de la collection de M. Lécuyer.)

en poussant des cris. Un autre, au visage encadré d'une épaisse chevelure et d'une longue barbe, est assis sur une outre encore presque pleine, et, avant de l'ouvrir, jette au spectateur un regard d'effronterie hébétée.

Le vieil esclave reproduit ci-dessus nous transporte décidément dans la vie de tous les jours. Le dos courbé, la marche traînante, il accompagne son maître au gymnase et tient à la main l'aryballe pleine d'huile, le strigile et les gantelets. Impossible de mieux exprimer la

paresse, l'avilissement et la rouerie sournoise qui sont, en tout temps et en tout pays, les fruits de la servitude.

Il serait trop long d'énumérer, encore plus de décrire tout ce qu'il y a d'intéressant dans la vitrine de M. Lécuyer. Citons cependant encore une femme debout, noblement drapée dans son himation et ne montrant qu'une partie de son visage, comme le faisaient les Thébaines et comme le font aujourd'hui les Turques; un jeune éphèbe nu, le pétasos sur l'épaule, le front surmonté de la couronne de feuillage destinée à donner à la tête un peu de fraîcheur; enfin deux terres cuites qui proviennent de fabriques dont les produits sont fort rares : Athènes et Hermione en Argolide. La première, l'Athénienne, est une jongleuse entièrement nue et qui passe la jambe à travers un cerceau qu'elle tient dans ses deux mains; la tête surtout en est très-fine. La seconde est une caricature troussée avec la verve la plus spirituelle : un pancratiaste s'avance vers son adversaire; il tend en avant ses mains, garnies de courroies et de morceaux de plomb destinés à rendre les coups plus terribles. Son nez écrasé, ses oreilles toutes tuméfiées, ses lèvres injectées de sang, font de sa tête quelque chose d'informe et de hideux. L'exagération des muscles du torse contraste singulièrement avec la maigreur des jambes, petites, sèches, incapables de porter un tel corps. L'effet comique est irrésistible, la science des formes étonnante.

La vitrine de M. Bellon contient une des plus jolies figurines de Tanagre qui soient au Trocadéro : c'est une femme assise sur un rocher, une Déméter douloureuse si l'on veut; tout enveloppée d'un ample himation à travers la fine étoffe duquel on distingue les formes du corps, elle incline, avec une expression de douce mélancolie, sa tête encadrée dans les plis du voile, comme celle des madones de Cimabuë; le modelé est ferme et sobre, l'aspect sévère et vraiment grand. Une autre promeneuse voilée, la tête penchée par une tristesse assagie, est également fort élégante. Un masque de vieillard au front osseux et sillonné de rides, aux traits ressentis, à la longue barbe blanche, est d'une exécution puissante.

De toutes les terres cuites béotiennes de M. Gréau, celle que je préfère est un vieux Silène assis sur un rocher, et dont la pose abandonnée et somnolente est suffisamment expliquée par l'outre à moitié dégonflée sur laquelle il pose sa main. La facture est large, et la fatigue de l'ivresse exprimée sans exagération, sans grossièreté, sans que les lignes deviennent disgracieuses. Une femme assise, tenant l'Amour sur ses genoux, est d'une attitude fort élégante, mais l'Amour lui-même est gauchement posé, tout à l'heure il va tomber à terre : sans doute c'est un

de ces accessoires qu'il arrivait parfois aux coroplastes d'ajouter au gré de leur caprice, et sans qu'ils eussent été prévus par le modeleur de la maquette primitive. Une figurine de très petite dimension, une danseuse voilée et qui jette hardiment son pied en avant, me paraît une œuvre plus complètement réussie : la pose en est gracieuse et le mouvement bien rendu. Ce type de la danseuse voilée est fréquent parmi les



JONGLEUSE.

(Terre cuite de la collection de M. Lécuyer.)

terres cuites de Béotie, mais l'exemplaire de M. Gréau est le plus joli que je connaisse.

M. de Bammeville possède un groupe un peu lourd comme facture, mais curieux comme sujet, un Silène entraînant une Bacchante court vêtue et qui se laisse assez volontiers conduire. La même composition se retrouve en plus petit sur un miroir de Corinthe : sans doute c'était un motif courant et dont on s'inspirait dans les ateliers d'industries

diverses. Le fait ne devait pas être rare, et M. Gréau possède précisément une plaque en terre cuite sur laquelle est figurée en relief le combat d'un guerrier contre une Amazone et qui a pu également servir de modèle à des ouvriers en bronze et à des fabricants de terres cuites. Pour en revenir à la vitrine de M. de Bammeville, une joueuse de balle, assise



FEMME ASSISE.

(Terre cuite de la collection de M. Bellon.)

sur un rocher, est d'une pose très jolie. Mais le morceau capital de la collection est une vieille nourrice, la tête enfoncée dans les épaules, le dos voûté, les joues grasses et pendantes, et qui sourit avec bonhomie à un enfant emmaillotté posé sur ses genoux. Une nourrice toute semblable, et sans doute sortie du même moule, se trouve dans la collection peu nombreuse, mais choisie avec le goût le plus sûr, qu'expose M. E. Piot; il est curieux de constater combien la retouche faite à l'ébauchoir a rendu différente, dans ces deux figurines pareilles, l'expression du

visage. Au lieu de la placidité bonasse et sénile de la première, nous trouvons dans la seconde une tendresse attentive et grave. A côté de



BACCHANTE.

(Terre cuite de la collection de M. Rayet.)

cette bonne vieille, M. Piot expose une jeune femme debout, très-gracieuse de tournure, et dont la figure a conservé sans altération le glacis délicat dont le coroplaste l'avait couverte ; une autre jeune femme debout aussi, mais noircie par le feu du bûcher, est une des premières figu-

rines tanagréennes rapportées en France; une femme qui marche d'une allure rapide, le corps cambré en arrière, un large chapeau à la main provient d'un tombeau de Corinthe et est d'une allure fort originale.

Ma collection ne contient qu'un petit nombre de figurines tanagréennes; mais on me pardonnera, je l'espère, de ne pas les trouver indignes d'un regard : si je les ai acquises, si même j'ai fait pour telle ou telle de vraies folies, n'est-il pas évident que c'est parce qu'elles me semblaient intéressantes? Celle qui a mes préférences est la jeune femme reproduite à la page précédente. Vêtue d'une tunique blanche et d'un himation qu'elle a rejeté en arrière, elle porte en sautoir sur la poitrine la nébride des Bacchantes; son bras droit, nu, est orné d'un bracelet doré et des boucles dorées également pendent à ses oreilles : sa chevelure est montée et bouffée de manière à donner à la tête plus de hauteur. La fermeté de l'attitude, la crânerie avec laquelle le poing gauche s'appuie sur la hanche, le ventre porté en avant, la sensualité du visage, trahissent la courtisane. Les lignes sont belles et élégantes, et la rare conservation des couleurs ajoute encore à leur charme. Auprès de la Bacchante est une joueuse d'osselets, accroupie et appuyant sa main droite contre le sol; la tête dressée et l'œil bien ouvert, elle attend le coup que va jouer son adversaire. Les formes sont plus larges et plus pleines qu'elles ne le sont d'ordinaire dans les figurines de Tanagre, les lignes ont plus d'enveloppe et la statuette est conçue davantage comme une statue. Un vieux Silène, assis sur une outre presque vide et qui, la tête dans les épaules, l'air hébété et guilleret, offre amicalement à boire aux passants, est une charge d'un amusant caractère.

IV.

C'est vers le milieu du IVe siècle que commence à Tanagre l'habitude de déposer des figurines dans les tombes : c'est plus tard encore, vers le commencement du IIIe siècle, que cet usage fait son apparition en Asie Mineure. Les plus anciennes des terres cuites asiatiques sont en effet dessinées d'après les règles mises en honneur par Lysippe et par son école : les corps y sont allongés à l'extrême, les têtes petites. La matière et l'exécution ne sont pas non plus les mêmes que dans les figurines de la Béotie. L'argile blanche, savonneuse au toucher, ductile et facile à cuire qui est si abondante à Tanagra, n'existait point en Asie Mineure : les coroplastes s'y sont servis de la boue charriée par les fleuves et qui

provient du lavage des argiles rouges pailletées de mica qui forment les terres du haut pays : cette boue leur a fourni une pâte céramique plus rêche que l'autre, mais plus fine, plus serrée et susceptible de prendre par la cuisson une très grande dureté; cette pâte n'est d'ailleurs pas semblable dans toutes les localités, et l'aspect seul de la matière permet de distinguer dans les terres cuites d'Asie Mineure un assez grand nombre de fabriques distinctes. Ce peu de plasticité de l'argile n'a pas moins contribué que le goût plus raffiné du temps à donner aux terres cuites de Pergame, de Smyrne, d'Éphèse et de Milet, un caractère d'art tout différent de celui des terres cuites béotiennes : plus rien de cette bonhomie, de ce laisser-aller charmant, de ces accents spirituels et fantaisistes que donne la retouche, mais des figurines tirées de moules faits avec le plus grand soin, et auxquelles il a suffi, avant de les mettre au four, de coller certaines parties détachées et de donner du poli. Souvent même, et particulièrement dans la fabrique de Smyrne, les moules ont dû être obtenus par le surmoulage de petits bronzes ; d'autres fois les maquettes qui ont servi à les faire n'étaient que des réductions de grandes statues. Aussi ne devons-nous point chercher dans la céramique d'Asie Mineure les renseignements intimes que nous avons trouvés dans celle de Tanagre : nous sommes en présence de figurines qui ont fait toilette pour paraître en public, qui n'oublient point qu'on les regarde et qui prennent des poses ; dans la plupart nous sentons l'effort et la recherche, dans quelques-unes même la prétention. L'intérêt qu'elles ont pour nous, elles le doivent, les unes à leur étroite parenté avec la statuaire contemporaine, les autres aux informations qu'elles fournissent sur le curieux travail de syncrétisme mythologique qui a commencé en Asie Mineure avec la conquête d'Alexandre et a continué jusqu'au triomphe du christianisme.

Les premiers débris de l'industrie figuline asiatique qui aient été connus sont les fragments trouvés en 1845 par M. Barker, et en 1852 par M. Langlois dans le monticule de Geuzluk-Kaléci, sous les murs de l'ancienne Tarse : les uns sont aujourd'hui au British Museum, les autres au Louvre. Pendant longtemps on n'a recueilli dans les villes du littoral de la mer Égée que des têtes détachées des figurines auxquelles elles avaient appartenu : M. Lécuyer possède de ces têtes une série très-nombreuse et qui pourrait permettre des études fort intéressantes sur les coiffures antiques. Ce n'est guère que depuis deux ans que des marchands grecs sont venus exploiter la mine dont les paysans turcs tiraient un si mauvais parti; leurs fouilles plus adroitement conduites ont amené la découverte à Smyrne, à Pergame, à Mylasa et ailleurs encore

de terres cuites tout à fait intactes ou faciles à restaurer, et qui ont été apportées en Europe sous le nom impropre de terres cuites d'Éphèse. Le Trocadéro en renferme une suite assez nombreuse.

C'est de Smyrne que provient le groupe entièrement doré exposé par M. Lécuyer : un personnage barbu, Hercule, tel que l'a figuré l'école asiatique, et une femme dans laquelle, vu la provenance du monument, on ne peut reconnaître qu'Omphale, sont assis sur le bord d'un de ces petits lits (κλῖναι) dont on se servait dans les festins. Le héros passe



HERCULE ET OMPHALE.

(Terre cuite dorée de la collection de M. Lécuyer.)

familièrement le bras sur l'épaule de sa compagne qui se presse contre lui et lui prodigue ses plus doux regards, ses plus tendres caresses. Les formes sont allongées et élégantes, les lignes harmonieuses; la tête d'Omphale est très-fine et très-expressive.

Le groupe de M. Lécuyer est traité en bas-relief; l'Aphrodite Anadyomène de M. Bellon, également sortie de la nécropole de Smyrne, est au contraire une figure de ronde bosse. Nous la reproduisons en tête de cet article. La jeune déesse, debout et nue, rassemble dans sa main droite une partie de ses longs cheveux, et se regarde dans un miroir qu'elle tient de la main gauche. La pose est souple et gracieuse, le visage

d'une délicieuse pureté; le corps est celui d'une toute jeune fille, la poitrine encore étroite, les seins à peine formés, la taille longue et les hanches empâtées : l'art grec n'a presque jamais reproduit les formes grêles et imparfaites de l'extrême jeunesse, et leur imitation dans une œuvre aussi soignée est un fait digne de remarque.

J'aime moins l'Aphrodite de M. de Hirsch, sortant de la mer, elle



MARCHAND FORAIN.

(Terre cuite de la collection de M. Rayet.)

aussi, et ayant l'Amour à côté d'elle : les formes en sont un peu lourdes; en revanche le génie bachique du même amateur est d'un mouvement très heureux et d'une facture excellente.

M. de Hirsch, M. Bellon, M. Lécuyer, ne possèdent chacun qu'une ou deux statuettes d'Asie Mineure; M. Gréau, à lui tout seul, en a une vingtaine. Sa petite Aphrodite, debout et nue, qui relève la jambe droite pour retirer un grain de sable resté collé à son pied, est d'un modelé

un peu rond, mais d'une silhouette très originale et très jolie. Un Amour, nonchalamment appuyé sur un cippe, a quelque chose de l'élégance du fameux Satyre de Praxitèle ; un second Amour, tenant dans la main gauche une œnochoé et ayant auprès de lui un dauphin, n'est pas moins gracieux que le précédent. Une Artémis debout, avec un cerf couché auprès d'elle, une Cybèle assise sur un trône, entre deux lions, et un Amour enfant jouant avec un paon qui fait la roue, sont surtout intéressants au point de vue mythologique.

M. Gréau considère sans doute comme la pièce capitale de sa collection une tête de Satyre ou de Pan, en terre à modeler, de grandeur nature, qui a été apportée de Smyrne. Cette tête a excité, dès l'ouverture des salles du Trocadéro, des discussions sans fin entre les amateurs, aussi bien ceux de l'art moderne que ceux de l'art antique. Beaucoup, le plus grand nombre même, sont portés à attribuer ce curieux fragment à la fin du XVIe, ou plutôt encore aux premières années du XVIIe siècle; ils allèguent la sécheresse du travail, poussée dans certains détails, le nez par exemple, jusqu'à la pauvreté, et une recherche de l'effet qui trahit une époque de décadence; ils font remarquer combien la fracture de cette terre cuite ressemble à celle d'un Pan en bronze du XVIe siècle, exposé par M. Piot. Fort bien, répondent leurs adversaires : ces défauts, que vous signalez, nous les voyons également : mais ils existent aussi à la fin de l'époque macédonienne : alors aussi les formes sont sèches et maigres, le goût mesquin, l'étude insuffisante. Il ne faut pas d'ailleurs pousser trop loin la sévérité. Un peu de maigreur n'est-il pas naturel dans la tête d'un être dont le prototype est le bouc? D'ailleurs à côté de certaines parties où le modelé n'est pas serré d'assez près, il y en a d'autres où l'on sent une consciencieuse étude et un effort méritoire : les sourcils froncés, les yeux sensuels, les paupières fatiguées, les lèvres frémissantes, sont des parties modelées d'une main très habile. Et puis un artiste du XVIIe siècle n'aurait-il pas davantage encore cherché le pittoresque? n'aurait-il pas contourné plus bizarrement la bouche, fait saillir avec plus de relief les muscles du cou, froissé plus curieusement ces feuilles de vignes entremêlées à la chevelure, et dont le dessin est si simple, les plans si unis? Une autre chose à considérer, c'est la matière : la terre est foncée en couleur, serrée, dure et lourde; la cassure a une netteté métallique : elle ne ressemble à aucune des terres employées en Italie au XVIe et au XVIIe siècle : celles-ci sont plus jaunes, moins compactes, et leurs cassures s'émoussent et s'effritent aisément. Ne serait-il point surprenant, si notre tête est moderne, que nous n'en sachions aucune où la matière soit analogue? Les connaisseurs, qui distinguent si bien la

fabrique d'un plat en faïence, ne devraient-ils pas pouvoir nous dire sans hésitation de quel atelier sort cette œuvre autrement impor-



MIROIR GRÉCO-ITALIEN.

(Collection de M. Benjamin Fillon.)

tante? L'impuissance où ils se trouvent n'est-elle pas significative?

Tels sont les arguments invoqués de part et d'autre : aucun ne me paraît décisif. Heureux ceux pour lesquels aucune question n'est embarras-

sante et qui ont réponse à tout! pour moi, je l'avoue humblement, je n'ai pas en moi tant de confiance, le doute ne me semble point chose humiliante, et je ne prétends aucunement à l'infaillibilité. Jusqu'à ce que l'on m'apporte, en faveur d'une opinion ou de l'autre, un argument péremptoire, je tiens à réserver mon jugement. Aussi bien la question ne peut, je crois, être tranchée que par une enquête sur l'origine de la pièce suspectée, et les amis de l'antiquité ne sauraient trop presser M. Gréau d'en faire une.

C'est encore à l'art de l'Asie Mineure qu'appartient la tête d'Hercule de M. Piot; elle est conforme au type créé par Lysippe et modelée avec une grande énergie; une tête juvénile et également asiatique est aussi d'un beau caractère. A côté, M. Piot expose d'autres têtes, cypriotes celles-là, et qui sont bien jolies, surtout les deux de Déméter assise et voilée, et celle d'une déesse à la figure jeune et souriante, aux longs cheveux bouclés, surmontés d'une haute couronne. Ce sont aussi de vraies merveilles que ces deux lampes de terre, l'une décorée d'une tête de nègre pleine d'accent, l'autre où un buste d'Apollon, d'une grâce toute féminine, est si ingénieusement agencé avec la lyre placée derrière.

On ne s'attend guère à rencontrer au milieu de l'exposition égyptienne l'une des plus charmantes figurines grecques du IIIe siècle. Quoi de plus spirituel pourtant et de plus délicat que l'Éole trouvé dans un tombeau de Rosette? Nu et à demi couché, le jeune dieu entr'ouvre une des outres qui contiennent les Vents, et pendant que ses deux mains compriment l'orifice distendu par l'effort de l'air, son regard malicieux suit gaiement dans l'espace la direction que va prendre le prisonnier; l'adresse avec laquelle l'artiste a su faire sentir, voir en quelque sorte, le souffle fugitif, la clarté avec laquelle il a rattaché toute l'action à ce sujet insaisissable, est vraiment chose merveilleuse.

Je n'ai moi-même exposé, en fait de terres cuites d'Asie Mineure, qu'un très petit nombre de pièces. Les plus curieuses sont quatre statuettes grotesques, où l'effet comique est produit par la maigreur extrême des membres, l'exagération toujours spirituelle et discrète des gestes, et la laideur expressive des figures. La plus réussie de ces caricatures est le marchand forain dont le croquis est joint à ces lignes. Vêtu d'un simple caleçon, il tient devant lui, appuyée contre son ventre, une corbeille évasée dont il ne subsiste plus qu'un morceau, et, le buste renversé en arrière, la poitrine gonflée, la tête au vent et la bouche ouverte, il crie sa marchandise. Un saltimbanque, vêtu d'une sorte de blouse et d'un pantalon court, est surtout curieux à cause de son costume. Une sorte de crieur public, une bourse à la main, paraît faire une proclamation.

Un joueur de balle complète la série. Il est singulier de voir avec quel soin et quelle science, dans ces simples charges lestement troussées, l'artiste a rendu la charpente du corps humain et les détails essentiels de l'anatomie.

Le petit groupe qui est reproduit ci-dessous, nous ramène au sourire discret et bénin. Une petite fillette accroupie caresse tendrement une poule, si tendrement qu'elle l'étouffe. La joie naïve de l'enfant fait le plus amusant contraste avec la mine piteuse de l'oiseau, qui



FILLETTE JOUANT AVEC UNE POULE.

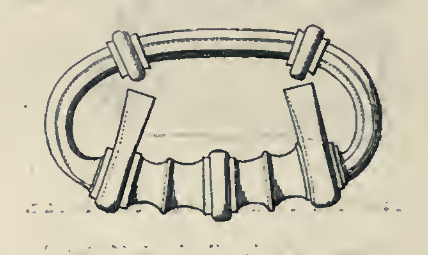
(Terre cuite de la collection de M. Rayet.)

n'est pas du tout à son aise et baisse tristement la queue. Le groupe est d'ailleurs très ingénieusement composé.

J'aurais encore beaucoup à dire sur cette exposition, qui paraît plus riche et plus belle à mesure qu'on l'étudie de plus près. J'aurais souhaité parler des camées et intailles de M. de Montigny, des bijoux du Bosphore Cimmérien envoyés par M. Lemmé; je tiens du moins à mentionner en deux mots les verres et surtout la magnifique coupe jaspée de M. Édouard André, la collection si variée et si instructive de M. Gréau, et celle moins nombreuse, mais fort belle encore, de M. Bellon. Je veux encore, en terminant, signaler deux monuments qui, trouvés au centre de l'Italie, presqu'en vue des murs de Rome, et ne remontant ni l'un ni l'autre plus haut que la fin du IIIe siècle ou le commencement du IIe,

se rattachent néanmoins par une filiation directe à la Grèce ; ces deux monuments, l'un et l'autre ornés de gravures au trait, sont la ciste prénestine de M. Dutuit et le miroir de M. Benjamin Fillon. La ciste de M. Dutuit représente une suite de scènes mythologiques rendues avec une liberté toute naturelle dans un pays où la religion de la Grèce n'était qu'un motif de décor. Sur le miroir de M. Fillon est figuré le châtiment du géant Amycos par Castor et Pollux. Comme sur tous les miroirs italiens, l'exécution est un peu lâchée; mais la composition est belle et le dessin de grand style. Nous saisissons ici sur le fait la transition de l'art grec à l'art romain, et nous arrivons sur les limites du domaine où M. Fillon guidera le mois prochain, avec une compétence que je n'ai pas, les lecteurs de la *Gazette*.

O. RAYET.



GUSTAVE COURBET

(TROISIÈME ET DERNIER ARTICLE[1])



es préoccupations du théoricien et du discoureur n'empêchaient pas Courbet d'aimer son métier de peintre. Il travaillait toujours. Lors d'un voyage qu'il fit en Saintonge au commencement de 1863, il eut presque constamment le pinceau à la main. Dans une lettre du 26 mai, publiée à son retour, il parle de soixante-dix ou de quatre-vingts esquisses ou tableaux préparés. Il s'était exercé dans tous les genres : il avait peint des paysages, des fleurs, des fruits, des animaux, entre autres un des étalons du haras de Saintes. Ces peintures ne furent pas immédiatement connues, car on ne vit au Salon qu'une *Chasse au renard* et un *Portrait de femme*. Que dis-je ? Il nous fut donné aussi d'y voir une œuvre inattendue. Courbet, l'homme de toutes les surprises, s'était improvisé sculpteur.

Il exposait une statue en plâtre, un *Petit Pêcheur en Franche-Comté*, modèle d'une figure qu'il destinait à la décoration d'une des places d'Ornans. Nous ne blâmons pas cette tentative de Courbet dans un domaine qui n'était pas le sien : il est bon qu'un artiste ne s'enferme point dans un horizon trop étroit, et rien n'est plus respectable que la diversité des aptitudes. La fantaisie sculpturale tourmenta plusieurs fois Courbet. En 1864, il a fait à Salins un médaillon qui était un portrait ; aux derniers temps de sa carrière, lorsqu'il vivait retiré en Suisse, il a modelé en 1875 un buste de la République helvétique pour la décora-

1. Voir la *Gazette des Beaux-Arts*, 2e période, t. XVII, p. 514, et t. XVIII, p. 17.

tion d'une fontaine à la Tour-de-Peilz[1]. Nous ne connaissons pas ce dernier morceau, mais nous avons vu le *Petit Pêcheur* et nous croyons pouvoir affirmer que lorsque Courbet se croyait sculpteur, il se faisait de singulières illusions.

Au Salon de 1863, dont nous venons de parler, l'exposition du maître d'Ornans resta incomplète. Il y manquait un tableau sur lequel il comptait beaucoup, celui qui, à son avis, avait le plus de signification, le tableau des *Curés* ou le *Retour de la conférence*. Des considérations étrangères à la question d'art ne permirent pas d'exposer publiquement cette peinture. Le moment était mal choisi pour montrer une scène dans laquelle des gens d'église perdaient un peu trop gaiement la notion de la ligne verticale. Courbet invita les critiques à aller voir chez lui le tableau condamné à rester dans l'ombre.

Cette joyeuseté, dont l'à-propos et la convenance parurent contestables, ne fut cependant pas sans résultat : elle provoqua l'éclosion d'un livre qui, publié plus tard, eut un très grand retentissement.

Ce livre, c'est la plus importante des œuvres posthumes de Proudhon, *Du principe de l'art et de sa destination sociale* (juin 1865). Le philosophe commence par décrire le *Retour de la conférence* et, en puissant artiste qu'il est, il trouve le moyen de donner à cette peinture un peu vulgaire beaucoup plus de valeur qu'elle n'en avait en réalité. Comme le tableau n'a guère été connu du grand public et comme la vente des photographies qui en ont été faites était encore interdite en 1876[2], il faut reproduire la description, hardiment idéalisée, que Proudhon a donnée de la composition de Courbet. « Qu'on se figure sur un grand chemin, au pied d'un chêne bénit, en face d'une sainte image, sous le regard sardonique du paysan moderne, une scène d'ivrognes appartenant tous à la classe la plus respectable de la société, au sacerdoce : là, le sacrilège se joignant à la soûlerie, le blasphème tombant sur le sacrilège; les sept péchés capitaux, l'hypocrisie en tête, défilant

1. Il est en effet question d'un buste dans la lettre de remercîment adressée à l'artiste par le syndic de la Tour-de-Peilz (29 mars 1875). D'après un témoin oculaire, le monument serait une statue. M. le docteur Paul Collin, décrivant la chambre mortuaire de Courbet, s'exprime ainsi qu'il suit : « Un moulage en plâtre était posé au-dessus du poêle. C'était le moulage d'une statue de la Liberté que Courbet avait faite pour la place de la Tour-de-Peilz. La statue est en bronze, d'un mouvement généralement très admiré, et couronne une fontaine. Elle regarde la France et porte cette inscription : *Hommage à l'hospitalité.* »

2. Voir, dans les journaux judiciaires du mois de mars 1876, le procès intenté à un miroitier qui avait exposé à sa vitrine une photographie du *Retour de la conférence*

en costume ecclésiastique; une vapeur libidineuse circulant à travers les groupes; enfin, par un dernier et vigoureux contraste, cette petite orgie de la vie cléricale se passant au sein d'un paysage à la fois charmant et grandiose, comme si l'homme, dans sa plus haute dignité, n'existait que pour souiller de son indélébile corruption l'innocente nature: voilà, en quelques lignes, ce que s'est avisé de représenter Courbet. »

A la suite de cette description, qui prouve qu'on peut faire, d'après un tableau d'une gaieté un peu lourde, une eau-forte chaleureuse et vibrante, Proudhon se laisse aller à sa verve endiablée et il écrit un volume de quatre cents pages. Courbet y est fort célébré : il y reçoit aussi çà et là quelques bons coups de boutoir, mais la question s'élargissant bientôt, Proudhon essaye ou, pour mieux dire, il proclame, au milieu d'observations ingénieuses, paradoxales et quelquefois irritantes, une théorie des lois essentielles de l'art. On connaît ce livre étrange, dont il n'est pas possible de parler en deux lignes et qui prêterait à des discussions sans fin. Tenons-nous-en à ce qui concerne Gustave Courbet. Il faut convenir que l'apologie tourne souvent à la satire et que le peintre dut trouver dans le volume de son ami des propositions bien malsonnantes. Proudhon se permet d'écrire tout un chapitre sur l'éternel ennemi, l'idéal; il démontre qu'il est impossible de l'éliminer, il ajoute que le plus grand artiste sera le plus grand idéalisateur; il crève d'un souffle puissant la bulle de savon que Courbet avait essayé de gonfler. Tout cela était fort impertinent. Courbet pouvait, il est vrai, puiser des éléments de consolation dans l'importance véritablement extraordinaire que Proudhon attachait à la plupart de ses œuvres. Les tableaux du maître étaient décrits, analysés, portés aux nues, et le philosophe y découvrait toutes sortes de sens cachés et de moralités latentes. Il les déclarait utiles. Et pourquoi les *Casseurs de pierres* et les *Demoiselles des bords de la Seine* devaient-ils rendre tant de services à l'humanité du lendemain ? Parce que ces deux tableaux sont à la fois empruntés à la réalité et « puissants par l'idéal ». Proudhon enthousiasmé termine même son chapitre en demandant aux hommes de bonne foi si ces deux œuvres n'appartiennent pas « au plus haut idéalisme ».

Courbet ne fut guère moins surpris que nous. Il était publiquement accusé d'avoir fait de la poésie sans le savoir. Cette calamité ne le troubla cependant pas. Il fut peut-être un peu plus ému d'une simple phrase que Proudhon avait glissée, en courant, dans son panégyrique et qui témoignait d'un regret personnel. « Courbet a des défauts... J'en ai appris moi-même quelque chose. »

Ces derniers mots, évidemment partis du cœur, faisaient allusion à

un portrait que Courbet avait peint en 1853, mais qui ne fut exposé qu'en 1865, après la mort de l'écrivain. Je veux parler du portrait de Proudhon entouré de sa famille. On sait que l'artiste, dont la main fut souvent si vigoureuse, a faibli jusqu'à l'effacement dans cette œuvre mal venue. L'illustre modèle n'avait pas été satisfait, et tout le monde lui donna raison.

Notre ami Bürger, qui n'a jamais passé pour un académique et qui rendait d'ailleurs si bonne justice au talent de Courbet, a parlé de ce portrait avec une netteté aussi décisive que le couperet de la guillotine. Il déclare que les personnages qui constituent le groupe — Proudhon, sa femme et les deux petites filles — ne s'arrangent point dans la perspective aérienne, que l'effet d'ensemble est vulgaire, que le tableau est « très laid et très mal peint ». Et il ajoute : « Je ne crois pas avoir jamais vu une aussi mauvaise peinture de Courbet, qui est un vrai peintre ». Le critique qui, cette année, fit le Salon dans la *Gazette*, tenait à peu près le même langage. Le portrait de Proudhon étant très gris et très effacé, il s'étonnait de cette décoloration imprévue et il était tenté d'y voir le commencement d'une maladie.

Eh bien! le moment était mal choisi pour prendre une attitude mélancolique. Pendant que nous nous attristions ainsi, Courbet préparait une revanche : son talent, plein de soubresauts, d'inégalités et parfois de trahisons, allait répondre à nos plaintes par des œuvres viriles et fortes.

Aux plus beaux jours de l'été de 1865, Courbet passa quelque temps à Trouville. Il eut avec l'Océan des entretiens solitaires; il commença alors cette série d'études maritimes qu'il devait continuer l'année suivante, et qui lui fit tant d'honneur. Il ne vit pas seulement la mer, il regarda aussi avec l'intérêt que l'artiste doit apporter à tout ce qui est excentrique ou charmant, les toilettes des Parisiennes en villégiature. Séduit par les élégances mondaines, il ne négligea pas l'occasion de peindre quelques portraits. Dans une lettre du 8 septembre, il raconte à un ami qu'il a été obligé de prolonger son séjour à Trouville et il ajoute avec ce ton modeste, qui est la caractéristique de sa manière : « J'ai fait par hasard le portrait d'une princesse hongroise. Il a un tel succès que je ne peux plus travailler, tant j'ai de visiteurs. Toutes les autres dames me demandent les leurs. J'en ferai encore deux ou trois pour contenter les plus pressées[1] .» Il revint à Paris triomphant et superbe et, sans cesser de songer à ses princesses, il acheva, pour le

1. *Lettres autographes recueillies par Alfred Sensier* (Janvier 1878, n° 639).

Salon de 1866, la *Remise des chevreuils* et la *Femme au perroquet.*

La *Remise des chevreuils,* qui fut achetée par M. Lepel-Cointet, est un des meilleurs tableaux du peintre d'Ornans. Ici pas de noirs, pas de tons lourds, partout des gris fins. Le sujet n'est pas d'un intérêt bien émouvant : il s'agit d'une bande de chevreuils qui s'est arrêtée dans les bois, près de roches aux colorations nacrées et sur lesquelles se dessinent les ombres tremblottantes des feuillages. Tonalités très fines; exécution distinguée. Un succès, qui mit d'accord l'artiste, la foule et la critique, accueillit ce paysage lumineux et clair.

La *Femme au perroquet* provoqua plus de discussions. Ce n'était pas la première fois que Courbet s'essayait dans la peinture des formes nues. Il l'avait fait dans la petite *Dormeuse* de 1847, dans le modèle de l'*Atelier du peintre,* dans les *Baigneuses* et aussi dans un tableau curieux qu'il avait envoyé au Salon de 1864, et qui ne fut point exposé, celui que je vois désigné dans certaines biographies sous le titre peu exact de *Vénus et Psyché.* Courbet n'était pas aussi mythologique que cela. L'antiquité n'avait rien à voir dans cette composition. Il s'agissait — on a du moins voulu le croire — de deux de ces femmes dont les amitiés ont inspiré à Baudelaire quelques vers fameux. Pour l'étude de la nature et du modelé, ce tableau suspect était de grande valeur; il prouvait que Courbet pourrait devenir un bon peintre de nudités amoureuses, dès qu'il aurait renoncé à son ancien culte pour la mauvaise tradition bolonaise, à ces bruns surchauffés dont il avait tant abusé à l'origine. Courbet reconnaissait son erreur ; il voulait peindre plus clair : la *Femme au perroquet* marqua très nettement cette nouvelle tendance.

Courbet avait commencé par faire une étude de nu, qu'il donna, dit-on, à un ami. Nous croyons que cette étude est la *Femme couchée* qu'on a revue le 20 avril 1875 à la vente de M. H..., et d'après laquelle M. Waltner a gravé une eau-forte que la *Gazette* a publiée l'autre jour. Ce n'est qu'un fragment de figure, assez mal arrangé dans le cadre, une femme étendue sur le dos, et dont les jambes repliées sont comme absentes, mais la peinture est pleine de fermeté et de vaillance. Il y avait dans ce brillant morceau le principe d'un tableau futur. Et, en effet, la dormeuse, ingénieusement réveillée, la tête renversée en arrière, un des bras relevés et tenant un oiseau au plumage d'un vert bleuissant, est devenue la *Femme au perroquet.* L'attitude cependant n'est pas tout à fait la même. Courbet, partant d'un motif fourni naïvement par la nature, a remué les lignes et corrigé le spectacle. Couchée sur le dos, sa chevelure aux tons roux follement épandue autour du front, la courtisane, bien que seule avec l'oiseau familier, a pris des attitudes de

bacchante. Tout semble prouver que cette paresseuse est une amoureuse.

Venant de Courbet, une telle figure était deux fois intéressante. L'artiste avait rencontré un beau modèle, et s'apercevant, sur le tard, que la réalité contient de la poésie, il avait, autant qu'il le pouvait faire, cherché la distinction du galbe et les élégances de ces lignes serpentines que Hogarth a tant célébrées. Était-ce là une concession à l'adresse des bourgeois ou le signe d'une inquiétude inespérée? Dans tous les cas, cette éclatante rupture avec les vulgarités si longtemps aimées parut heureuse aux honnêtes gens. Courbet s'était d'ailleurs modifié comme coloriste. Il avait poursuivi une nouvelle combinaison de tons et de valeurs. Le fond du tableau étant soutenu et fort, dans une gamme d'un brun verdâtre, la femme nue s'enlève en clair sur ces vigueurs. Son corps jeune abonde en blancheurs argentées. Sans doute le glissement de la lumière sur les chairs donne çà et là des effets un peu vitreux et des brillants de porcelaine; la chevelure (qui fut universellement condamnée) n'a guère plus de souplesse qu'un amas de copeaux tombés au bas de l'établi d'un ébéniste; il y a dans cette figure bien des à peu près et bien des fautes, mais la *Femme au perroquet*, tableau original et rare dans l'œuvre de Courbet, le montrait sensiblement affranchi de ses anciens systèmes et plus curieux des délicatesses que sa première manière ne permettait de le supposer. La *Vénus* de Titien n'était pas, autant qu'on l'a dit, menacée par la courtisane de Courbet; mais l'évolution était trop visible pour n'être pas remarquée. La *Femme au perroquet* attestait chez l'auteur une légère préoccupation de l'idéal.

Pendant une longue saison, Courbet fut singulièrement séduit par les saveurs de la forme nue et lumineuse. Le sphinx féminin l'intéressa. Il peignit en 1866 la *Baigneuse* qui appartient à un amateur de Bruxelles, et dont nous donnons la gravure. Cette figure, presque ignorée à Paris, ne nous est connue que par une photographie; mais elle a été décrite et glorifiée par M. Camille Lemonnier [1], et quoique la divination soit, en critique, un procédé hasardeux, nous voyons un peu le tableau en songeant aux œuvres de la même date. La *Baigneuse* de Bruxelles est debout, une main ramenée sur la tête, que couronnent des cheveux ardents; l'autre main, qui termine un bras démesurément allongé, s'appuie sur la branche d'un arbre. La jeune femme avance un pied dans le ruisseau clair, dont l'onde insuffisante ne rendra pas le bain facile. Le corps s'enlève en blanc sur des verdures printanières que le soleil perce

1. *Courbet et son œuvre,* Paris, 1878.



BAIGNEUSE, PAR GUSTAVE COURBET.

(Dessin de M. A. Gilbert, d'après un tableau de la collection de M. de Sainctelette, à Bruxelles.)

de ses rayons. Deux choses frappent dans cette figure. On voit d'abord que le modèle qui posait devant Courbet n'avait pas une jolie tête : l'artiste, obligé d'inventer un visage, l'a fait péniblement; les hésitations du pinceau, l'arbitraire de la création demeurent visibles. Ensuite Courbet, saisi d'une ferveur d'élégance bien curieuse à constater chez lui, a voulu donner de la sveltesse à sa baigneuse. Ce qu'il a fait pour le bras élevé, il l'a fait aussi pour les jambes qui affectent une longueur insolite. Courbet a corrigé la nature, et ses corrections ne sont pas toujours bien inspirées. Mais si le dessin est contestable, l'exécution est puissante. Les chairs, fermes et jeunes, présentent dans leurs éclatantes pâleurs, beaucoup de vitalité et de morbidesse.

En 1866, au temps de la *Baigneuse* et de la *Femme au perroquet*, Courbet était d'ailleurs dans une veine heureuse. Un second séjour à Trouville lui permit de reprendre les études d'après nature qu'il avait commencées l'année précédente, ses « paysages de mer », comme il les appelait lui-même. Il en exposa un certain nombre chez Cadart : sa réputation en fut subitement accrue. De pareilles études valaient des tableaux. C'étaient des grèves solitaires, des plages de sable d'un gris blond, avec l'immensité bleue de l'Océan, avec des ciels tour à tour noyés dans la vapeur pâle ou incendiés par les pourpres du couchant. Ces recherches de couleur, d'air et de lumière, rendaient les figures inutiles. Courbet comprit que l'inhabité semble plus grand. Il s'abstint volontiers d'animer ses rivages par des figurines qui, en les particularisant, les auraient diminués. Il existe de lui des marines qui ne représentent guère que des horizons. Parmi ces vues du ciel et de la mer, beaucoup sont superbes; elles parlent aux yeux et à l'esprit par des qualités optiques dont Courbet avait longtemps méconnu le charme, car elles ont la profondeur des lointains, l'air respirable, l'atmosphère lumineuse.

Il arriva alors à Courbet une aventure qui fait quelquefois défaut dans la biographie des artistes d'hier : il gagna de l'argent. Comme l'usage commençait d'imprimer dans les journaux des détails intimes sur le budget des peintres, on prit soin de nous apprendre que Courbet avait vendu pour 123,000 francs de peintures en moins de six mois[1]. D'aussi brillantes affaires autorisaient quelques folies. En 1867, Courbet ne se contenta pas d'envoyer quatre tableaux à l'Exposition universelle, il voulut renouveler, au profit de sa gloire, l'expérience qu'il avait déjà tentée en 1855, et faisant feu de toutes ses batteries, il organisa, au rond-point du pont de l'Alma, une exposition privée. Courbet, qui, dans

1. *Liberté*, 23 mai 1866.

sa jeunesse, avait promené dans la province l'*Enterrement à Ornans*, eut toujours le culte de la baraque foraine.

De cette exposition particulière, il reste un catalogue que les bibliophiles devront conserver avec soin, parce qu'il donne, pour l'exécution des principales œuvres du peintre, des dates précieuses et qu'il fournit ainsi un appoint à sa biographie. Cette exhibition était d'ailleurs tout un musée. On y voyait 2 sculptures, 3 dessins, 132 tableaux ou études. Le choix était des plus instructifs; mais, en cette saison laborieuse, la curiosité publique étant retenue au Champ de Mars, le visiteur fut assez rare; plus d'une fois, je me suis trouvé complètement seul à l'exposition du pont de l'Alma, et je me souviens que le comptable chargé d'encaisser la recette n'était pas sans mélancolie. Malgré l'intérêt des œuvres exposées, le succès fut médiocre. Les tableaux qui jadis avaient éveillé tant de colères ne provoquaient plus la dispute, et Courbet se trouva en présence d'un public bienveillant jusqu'à l'indifférence[1].

Mais pour le peintre des *Casseurs de pierres* et de la *Femme au perroquet*, les temps de la sérénité absolue ne devaient jamais venir. Accepté par les uns, toléré par les autres, il se dérobait dans les chemins de traverse, il déconcertait ses amis par de véritables défaillances. Courbet ne fut pas très brillant au Salon de 1868. Avec le *Chevreuil aux écoutes*, il exposait l'*Aumône d'un mendiant*, tableau mal venu, qui montra, une fois de plus, que, dans le naturalisme du maître, il y avait bien de la chimère. Jamais l'artiste ne s'était éloigné à ce point de la réalité si platoniquement adorée. Malgré la belle harmonie obtenue avec des gris délicats et des bruns clairs doucement mêlés aux verdures d'un paysage de printemps, la peinture était vide et creuse, et bien qu'elles fussent de proportions héroïques, les figures comptaient à peine. Le mendiant n'est pas un homme, disions-nous ; son petit compagnon n'est pas un enfant. Des chiffons pareils à ceux qu'on suspend dans les blés pour épouvanter les oiseaux ne représenteront jamais des créatures humaines. Qu'y avait-il dans ce tableau ? Un ciel d'un bleu limpide et des loques inhabitées.

1. Ce silence relatif de la critique française en 1867, succédant au tapage organisé par quelques enthousiastes, a fait prendre le change aux critiques étrangers. On a cru à une adhésion qui n'a jamais été unanime. Francesco dall' Ongaro s'est donc trompé quand il a écrit : « Courbet ebbe pochi seguaci e nessuno che l'uguagli nel merito, come pittore : ma i suoi principii, dirò meglio i suoi paradossi prudoniani in fatto di critica artistica sono divenuti altrettanti assiomi. La critica parigina è curbettiana quasi senza eccezione. » (*L'Arte italiana a Parigi;* Florence, 1869). Non : il y a toujours eu des exceptions, ou, pour mieux dire, la protestation contre les doctrines de Courbet a été constante.

Que Courbet ne fût pas toujours fidèle à ses doctrines, qu'il en prît parfois fort à son aise avec la nature, on l'avait vu dans l'*Aumône d'un mendiant*; on le vit mieux encore au Salon de 1869. C'est alors que fut exposé l'*Hallali du cerf par un temps de neige*. Ce grand tableau, déjà montré au public lors de l'exposition particulière de 1867, provoqua, malgré le calme qui succédait aux anciens orages, des critiques assez vives. On reprit cette idée, émise l'année précédente, que Courbet n'était pas toujours un naturaliste fort exact. Gautier se permit quelques ironies, et ses protestations ne parurent pas excessives. Le « salonnier » de la *Gazette* présenta, avec beaucoup moins de grâce, des observations dont le sens était le même. Il disait, à propos de l'*Hallali*, que la terre étant couverte de neige, et les arbres ayant perdu leur parure, Courbet avait déserté son sujet en peignant un ciel qui n'était pas un ciel d'hiver; qu'en raison de la qualité de la lumière diffuse, les ombres des chiens sur le terrain blanc étaient singulièrement noires, que le cavalier semblait être un écuyer de cirque, que le cheval était fantastique. Nous avons des raisons personnelles de croire que ces observations avaient au moins l'intérêt qui s'attache à tout témoignage fait de bonne foi. Nous n'étions pas le moins du monde excédé de la persistance avec laquelle Courbet était qualifié de réaliste; mais, dès le début, nous avions constaté l'insuffisance de ses traductions, son ignorance des perspectives et des plans, l'inexactitude de ses ombres, et nous disions : ce brave peintre croit vivre dans les strictes vérités de la photographie; il flotte dans l'à-peu-près et dans la chimère.

Et comment pourrait-il en être autrement? « Est-ce qu'on copie, » disait admirablement notre maître Michelet. Est-ce que, entre l'objet à reproduire et la toile sur laquelle s'éveillent à peine quelques linéaments confus, quelques contours incertains, il ne vient pas s'introduire un élément étranger, qui est tantôt l'infirmité du traducteur, tantôt sa fantaisie inconsciente ou raisonnée? L'idéal, dont Courbet ne voulait pas entendre parler, l'odieux idéal n'est pas invité à la fête, et qu'on le bénisse ou qu'on l'injurie, il arrive, il s'installe derrière le chevalet du peintre, il lui donne tout bas des conseils. On veut copier et l'on trahit. Ce conseiller, qu'on ne voit pas et qu'on écoute, c'est « l'idéal subjectif », dont le congrès d'Anvers avait admis l'existence et la légitimité, c'est le je ne sais quoi que l'artiste, même à son insu, tire de son cerveau et de son cœur.

Les derniers succès de Courbet datent du Salon de 1870, et, chose grave, ils ne furent pas dus seulement à la solidité et à la maîtrise de la main, aux qualités techniques de la peinture; si la *Falaise d'Étretat*

n'était qu'une belle étude faite sur nature, la *Mer orageuse* impliquait un effort d'imagination, ou du moins une libre interprétation d'un fait physique tellement complexe que les moyens dont l'art peut disposer ne permettent guère d'en fixer sur la toile la mouvante image.

La *Mer orageuse*, c'est le tableau qui, récemment acheté par l'État pour le musée du Luxembourg, figure aujourd'hui à l'Exposition universelle sous un titre que Courbet n'avait pas choisi, la *Vague*. C'est bien d'un formidable orage qu'il s'agit : le ciel est noir et chargé de menace; agitée par des forces inconnues, la mer furieuse se soulève ; le flot énorme se dresse comme un mur qui marche et que couronne l'éclaboussement d'écumes blanchissantes. Il n'est pas certain, je le répète, que la peinture puisse rendre des spectacles aussi mouvementés, aussi fuyants dans leur silhouette instantanément changée. Courbet a essayé l'impossible.

Je n'ai jamais cru, pour ma part, qu'il ait réussi tout à fait : sa vague, très-belle de dessin, très puissante d'allure, n'est pas liquide : elle semble taillée dans un morceau de basalte. Ici, le procédé d'exécution contribue beaucoup à éveiller pour les yeux le sentiment d'une solidité marmoréenne. Courbet, dont on peut étudier dans la *Mer orageuse* les belles pratiques d'ouvrier ou de maître, usait et abusait du couteau à palette : la peinture, largement étendue sur la toile et suffisamment séchée, était reprise ensuite avec les outils ordinaires, caressée par endroits, striée par places, enrichie de fioritures sur ce fond d'émail. Pour ces habiletés de la main, Courbet a été un peintre extraordinaire et spécial ; mais, appliqué à la représentation du flot vivant, qui se gonfle, monte et s'écroule, ce procédé se caractérise nécessairement par une sorte de pétrification. La *Mer orageuse* n'est donc pas un chef-d'œuvre indiscutable; mais c'est une tentative passionnée qui fait beaucoup d'honneur à Courbet. La peinture se complique ici de cet élément subtil et insaisissable auquel il disait ne pas croire : l'artiste a voulu faire une synthèse de la vague : il a ajouté une abstraction au phénomène concret; il a, dans la mesure de ses forces, subi la fatalité de l'idéal.

Les événements qui suivirent sont d'hier : ils sortent un peu violemment du cadre de nos études habituelles, et nous avons d'autant moins à en parler que la *Gazette des Tribunaux* a eu à s'en occuper avec vigilance. Cette phase de la vie de Courbet échappe à la compétence de la critique. Il faut se borner à rappeler quelques dates et quelques faits. Il faut dire, non sans regret, que celui qui s'était toujours proclamé l'humble serviteur de la vérité, perdit notablement la notion des réalités morales. Le 14 septembre 1870, au moment même où Paris

menacé entendait retentir, dans un lointain diminué d'heure en heure, le pas lourd des armées ennemies, il parlait de la fraternité des peuples, dans un document qu'il ne faut point reproduire et qui eut d'ailleurs pour lui de graves conséquences. Le 3 septembre 1871, Courbet était condamné à six mois de prison. Il a daté, de Sainte-Pélagie, quelques tableaux de nature morte, qui, pour la plupart, représentent des fruits d'hiver sur un fond noir. Ce sont des morceaux d'une certaine vigueur, mais empreints d'une visible tristesse.

Sans parler de la maladie dont il commençait à être atteint, l'artiste avait bien des raisons pour n'être pas gai. Par suite des responsabilités financières encourues en exécution du jugement de 1871, il eut, avec la direction des domaines, de longs procès qui aboutirent à une vente judiciaire des tableaux et des meubles restés dans son atelier. Cette vente eut lieu à la fin de novembre 1877. Elle ne comprenait d'ailleurs que des œuvres secondaires et présenta le caractère d'un désastre. Elle produisit 12,118 fr. 50.

Courbet n'était plus en France. La Suisse lui fut un refuge hospitalier, et il a passé les dernières années de sa vie à la Tour-de-Peilz, qui est, comme on sait, un faubourg de Vevey. Quoique fort mal en point, il avait continué à travailler. Nous avons déjà parlé du buste de la République helvétique qu'il modela en 1875; il fit en outre des portraits et aussi quelques vues du lac Léman. On a vendu récemment, à l'hôtel Drouot, un paysage qui représente le lac, tel qu'il le pouvait voir de la fenêtre de sa maison. Il était daté de 1877. C'est un des derniers tableaux de Courbet, une sorte de coucher de soleil un peu rose sur l'eau grise et dormante, mais d'une exécution lâchée et qui laisse deviner une main bien amollie. Le dénoûment approchait. A l'heure où la direction des domaines faisait vendre les tableaux trouvés dans l'atelier de l'artiste, Courbet était tout à fait malade : ses amis le considéraient comme perdu. Dès le commencement de décembre, l'affection du foie dont il était atteint fit d'effrayants progrès. Il reste, de ces derniers jours de la vie du peintre, un récit plein de science et d'émotion. Un médecin, M. le docteur Paul Collin a raconté dans une lettre sympathique [1] tous les détails de cette maladie qui réclamait l'emploi de remèdes violents et dont l'issue était inévitable. Des soins intelligents prolongèrent pendant quelques semaines l'existence de l'artiste. Gustave Courbet, que nous avions connu si robuste et qui paraissait taillé pour

1. Cette lettre a été imprimée par M. Lemonnier à la suite de son livre sur Courbet.

des luttes sans fin, est mort à la Tour-de-Peilz, le 31 décembre 1877, à l'heure froide où le lac qu'il aimait commence à frissonner sous le premier rayon matinal.

Et maintenant, le bruit qui s'est fait autour du nom de Courbet va diminuer peu à peu, ou du moins il va changer de qualité. Déjà un calme relatif est rentré dans les esprits. On oubliera l'homme, on se souviendra de l'œuvre et des discussions qu'elle a enfantées. Des agitations de cette vie, à laquelle ont manqué le silence et l'ombre, de ce long combat rendu plus âpre par d'inutiles sarcasmes, il restera, dans les musées et dans les collections particulières, des témoins d'une éloquence bien inégale, respectables souvent, intéressants toujours. Pour ceux qui ont suivi Courbet depuis ses premières manifestations, les victoires et les défaillances de son talent n'ont pas cessé d'être une surprise. Il a souvent découragé les plus robustes sympathies. Ce théoricien, qui faisait étalage de ses doctrines et qui oubliait si bien de les appliquer, paraissait avoir l'inébranlable solidité d'un roc : il eut parfois l'inconsistance fuyante du nuage. « Nature molle, » a dit un juge qui l'a bien connu, Théophile Silvestre.

Il savait pourtant son métier de peintre, et il a montré dans certains morceaux une rare fermeté d'exécution avec des finesses exquises. Dans la silhouette d'une figure, il n'a jamais eu le mouvement, mais il a, par de grandes souplesses de modelé, exprimé un des aspects de la vie physique. L'homme intérieur le touchait peu, et il est étrange qu'un artiste qui a vécu dans le voisinage des philosophes, et qui volontiers se croyait membre de la grande association de ceux qui pensent, se soit presque toujours contenté des dehors et des surfaces. Aussi ne fut-il point portraitiste, dans le sens véritable du mot; traducteur insuffisant de la physionomie et du visage, il n'a jamais pénétré jusqu'au caractère, il n'a pas eu le secret de la personnalité morale. Courbet a été, beaucoup plus qu'on ne le croit, un peintre de nature morte.

Muni d'un outillage aussi imparfait, pouvait-il donner une âme au paysage? A priori, on a le droit d'en douter un peu. Comment celui qui reste étranger aux souffrances, aux aspirations du cœur de l'homme, pourra-t-il comprendre la chanson mystérieuse des grands bois, les éloquences muettes de l'horizon, les lamentations de la mer désespérée? Dans la réalité des faits, Courbet n'appartenait que de bien loin à la famille poétique des Rousseau, des Corot, des Millet, des Daubigny. Il a sans doute aimé la nature, à cause des belles colorations dont elle se pare et de ses harmonies calmantes, mais il n'a pas été l'amoureux toujours troublé, l'adorateur infatigable qui s'enivre des parfums incon-

nus et qui sent passer dans la brise le frisson des choses sacrées. Il s'est montré paysagiste pourtant, et ce serait restreindre injustement sa part de gloire, que de venir, après les preuves de force qu'il a données, contester la puissance optique de quelques-unes des images qu'il a fixées sur la toile. Notre pensée sur ce point a pu transparaître, un peu flottante, dans les pages qui précèdent : nous la précisons en achevant ce long travail. Ce qu'il y a de meilleur dans l'œuvre de Courbet, ce sont ses paysages, ses vallons verts de la Franche-Comté, ses roches tapissées de mousses grises, ses intérieurs de bois où coulent des sources cachées, et surtout ses blonds rivages de la Méditerranée ou de l'Océan, où l'on voit au milieu des rougeoiements de l'incendie, descendre lentement le soleil dans l'infini de la mer étincelante. Ici le maître se retrouve. Le grand spectacle a créé le grand témoin.

Courbet a trop parlé, il a trop écrit. Il a eu des intempérances de plume et de langage qui lui ont été fatales. Esprit fragile et désarmé contre l'erreur, il a sombré dans un jour d'orage. On nous dit que le moment de juger l'homme n'est pas venu ; que les mérites ou les défaillances de l'artiste sont seuls dans les possibilités de nos compétences actuelles. C'est vrai, et cette justice nous sera rendue que nous avons essayé de glisser légèrement sur les points douloureux. Mais il se trouve qu'un artiste est un peu mieux qu'une mécanique, et que, si inconscient qu'il soit, son œuvre est la résultante de ses idées. Or ce sont les idées de Courbet sur la question d'art qui éveillent en nous d'inévitables révoltes. Il est bon d'être tolérant : il est mauvais de souscrire à l'absurde. Courbet a parlé à tort et à travers de très grandes choses qu'il n'entendait point. Il ne s'est pas aperçu qu'il tirait sur ses troupes ; il n'a pas eu, en matière de maladresse, la sobriété qui convient. Le jour où il est venu dire au congrès d'Anvers que l'élimination de l'idéal est la formule essentielle de l'art moderne, il nous a blessé au cœur. Maintenons fermement notre droit : restons libres. Il n'est pas décent de prétendre que la poésie est une intrigante. Courbet a eu du talent; son œuvre importe à l'histoire de l'école; mais la sympathie s'arrête, hésitante et comme froissée, devant un peintre assez ignorant des exigences de l'âme humaine pour avoir entrepris de décréter la suppression du rêve.

PAUL MANTZ.



EXPOSITION UNIVERSELLE.

LE JAPON A PARIS

I.



Il n'est pas de jour depuis dix ans que nous ne rencontrions dans nos grands quartiers, sur les boulevards, au théâtre, de jeunes hommes dont l'aspect à première vue nous surprend toujours. Ils portent avec aisance le chapeau de haute forme ou le petit chapeau de feutre rond (qui affecte plus de désinvolture) coiffé sur des cheveux noirs, fins et lustrés, à longue raie dorsale, la redingote de drap correctement boutonnée, le pantalon gris clair, la chaussure fine et la cravate de couleur foncée flottant sur le linge soigné. Si le bijou en forme de passant coulant qui fixe cette cravate n'était trop voyant, le pantalon trop évasé sur le cou-de-pied, la bottine trop luisante, la canne trop légère, — ces nuances trahissent l'homme qui subit le goût de ses fournisseurs au lieu de leur imposer le sien, — à la tenue, à l'allure facile on les prendrait pour des Parisiens. Vous vous croisez sur l'asphalte, vous les regardez : le teint est légèrement bronzé, la barbe rare; quelques-uns ont adopté la moustache et la mouche transparentes comme un lavis d'encre de Chine, d'autres les favoris à la cuirassière, arrêtés au ras de l'oreille ; la bouche est large, conformée pour s'ouvrir carrément, à la façon des masques de la comédie grecque ; les pommettes s'arrondissent et font saillie sur l'ovale du visage; l'angle externe des yeux petits, bridés, mais noirs et vifs, au regard aigu, se relève vers les tempes. Ce sont des Japonais.

Depuis l'Exposition universelle de 1867 et plus encore depuis 1871,

ces jeunes gens, dont le nombre va croissant chaque année, circulent ainsi familièrement dans Paris, se soumettant à nos coutumes, à nos mœurs, à notre langue, à nos chiffres arabes avec une souplesse faite pour étonner. En 1867, tant ce besoin d'assimilation était pressant, on en voyait déjà qui, abandonnant le sayon bleu-noir et la petite calotte hémisphérique, avaient revêtu de bizarres « confections » parisiennes; ils conservaient les cheveux retroussés et la petite natte tordue au sommet de la tête, rassemblée sous la coiffure; ils continuaient, selon leur usage national, à se moucher dans de petits carrés de papier; en fait de langues européennes, ne disaient que quelques mots d'anglais; ils n'écrivaient et ne calculaient qu'au pinceau en caractères japonais. Aujourd'hui l'assimilation est à peu près achevée. Elle s'est accomplie rapidement en vertu des aptitudes générales de la race et des spéciales facilités de la jeunesse. Il est à noter, en effet, que tous les Japonais de Paris sont jeunes. Après être resté si longtemps fermé aux étrangers — de 1587 à 1854 et même 1859, — maintenant qu'il nous a entr'ouvert ses portes, le Japon, peuple d'initiative et d'action, curieux, en quête de progrès, envahit l'Occident. Il nous envoie d'intelligentes générations qui étudient nos sciences, notre industrie, et les appliquent; on annonçait récemment l'arrivée à Marseille du premier navire de guerre à vapeur construit par des ingénieurs japonais. Ce n'est qu'un échange, quoique le fait puisse paraître singulier de la part d'une nation comme la France, habituée à la flatterie des discours officiels. Le Japon nous emprunte nos arts mécaniques, notre art militaire, nos sciences, nous lui prenons ses arts décoratifs.

Si le moins du monde on se piquait de pédantisme, on pourrait écrire un mémoire solennel sous ce titre: *De l'influence des arts du Japon sur l'art et l'industrie de la France.* Cette influence qui est considérable, manifeste, avouée et même proclamée avec une certaine ostentation dans nos industries du bronze, du papier peint, de la céramique, pour ne citer que les principales, s'est exercée d'une façon latente, plus voilée, mais non moins effective sur le talent de certains peintres en possession de la faveur publique. C'est par nos peintres en réalité que le goût de l'art japonais a pris racine à Paris, s'est communiqué aux amateurs, aux gens du monde et par suite imposé aux industries d'art. C'est un peintre qui, flânant chez un marchand de ces curiosités venues de l'extrême Orient, — que l'on confondait alors indistinctement sous le nom commun de *chinoiseries*, — découvrit dans un récent arrivage du Havre des feuilles peintes et des feuilles imprimées en couleur, des albums de croquis au trait rehaussés de teintes plates dont

le caractère esthétique — et par la coloration et par le dessin — tranchait nettement avec le caractère des objets chinois. Cela se passait en 1862. Est-ce M. Alfred Stevens, le peintre des élégances parisiennes, ou M. Whistler, cet autre peintre de la vie moderne dont le tableau, *La Femme en blanc*, repoussé par le jury de l'Exposition, en 1863, et exposé au Salon des Refusés, fut à juste titre si remarqué; serait-ce notre Diaz, ou l'Espagnol Fortuny, ou bien Alphonse Legros devenu Anglais, qui eut ce premier bonheur de main, cette pénétration du regard de découvrir dans les confusions de la Chine morte les clartés du Japon vivant? Si ce n'est celui-ci, c'est tel autre des artistes que je viens de nommer.

L'enthousiasme gagna tous les ateliers avec la rapidité d'une flamme courant sur une piste de poudre. On ne pouvait se lasser d'admirer l'imprévu des compositions, la science de la forme, la richesse du ton, l'originalité de l'effet pittoresque, en même temps que la simplicité des moyens employés pour obtenir de tels résultats. On enleva toute la collection à des prix relativement élevés. Ces feuilles en couleur, qui se débitent aujourd'hui par milliers dans tous les grands bazars du chiffon au prix moyen de dix centimes, coûtaient alors de deux à quatre et cinq francs. On se tint au courant des arrivages nouveaux. Ivoires anciens, émaux cloisonnés, faïences et porcelaines, bronzes, laques, bois sculptés, étoffes brochées, satins brodés, albums, livres à gravures, joujoux ne firent plus que traverser la boutique du marchand pour entrer aussitôt dans les ateliers d'artistes et dans les cabinets des gens de lettres. Il s'est formé ainsi depuis cette date déjà lointaine jusqu'au moment présent de belles et rapides collections entre les mains de M. Villot, l'ancien conservateur des peintures au Louvre, des peintres Manet, James Tissot, Fantin-la-Tour, Alphonse Hirsch, Degas, Carolus Duran, Monet, des graveurs Bracquemond et Jules Jacquemart, de M. Solon de la manufacture de Sèvres, des écrivains Edmond et Jules de Goncourt, Champfleury, Philippe Burty, Zola, de l'éditeur Charpentier, des industriels Barbedienne, Christofle, Bouilhet, Falize; des voyageurs Cernuschi, Duret, Émile Guimet, F. Regamey. Le mouvement étant donné, la foule des amateurs suit.

En 1867 l'Exposition universelle acheva de mettre le Japon à la mode. Peu de temps après un petit groupe d'artistes et de critiques fondait à Sèvres le dîner mensuel de la *Société japonaise du Jinglar*. L'on n'y mangeait pas avec des bâtonnets et l'on n'y buvait d'autre boisson que le saki national comme en témoigne le titre même de la société, le Jinglar étant le nom familier donné à un petit vin de pays que Zacharie Astruc célébra en un sonnet accompagné de charmantes illustrations à

l'aquarelle: « Salut, vin des mystérieux! ». Chacun des membres reçut un spirituel brevet gravé à l'eau-forte et enluminé par M. Solon, l'élégant décorateur qui signe *Milès* des porcelaines recherchées par tous les amateurs de céramique moderne. M. Bracquemond, vers le même temps composait pour un fabricant homme de goût tout un service de table en faïence émaillée et peinte dans le genre rustique. Il va de soi que le service, le brevet et les illustrations du sonnet affectaient le style japonais. Mais ces premiers japonisants l'avaient très intelligemment adapté sans le copier aux éléments de la flore et de la faune françaises. Ce dernier point est important à noter tout de suite, nous aurons besoin d'y revenir. L'auteur du sonnet du Jinglar, M. Zacharie Astruc, tour à tour poète, peintre, sculpteur, ouvrait le feu dans la presse par une série d'articles sur l'*Empire du Soleil levant* publiés par l'*Étendard*, en 1866. Il avait déjà dans son portefeuille d'où elle n'est sortie que pour être lue et admirée par de nombreux amis, une féerie japonaise, L'*Ile de la demoiselle* qui n'est jamais arrivée au théâtre. Telle est la fortune des précurseurs. Nous même au *Constitutionnel* nous suivions, et peu après nous parlions de l'*Art japonais* devant le public d'artistes, qui assistait aux conférences de l'Union centrale des beaux-arts appliqués à l'industrie. La librairie Hachette éditait successivement plusieurs relations de voyages au Japon et en dernier lieu le magnifique ouvrage de M. A. Humbert. Depuis, c'est M. Regamey qui multiplie aquarelles, dessins et croquis à toutes les pages des *Promenades japonaises* de M. Guimet; c'est un fin humoriste, M. Ernest d'Hervilly qui donne au théâtre sa jolie fantaisie japonaise, *La belle Saïnara,* que M. Lemerre devrait faire imprimer dans le mode des livres orientaux, paginer de droite à gauche sous une couverture jaune dessinée par Bracquemond, Solon ou Régamey. Pour le prochain hiver on annonce à l'Opéra un ballet japonais. Pendant quelques saisons la toilette des femmes s'est inspirée de celle des Japonaises, elle en conserve encore quelques façons. Nous avons vu en très peu de jours tous les envois de la section japonaise au Champ de Mars enlevés par nos collectionneurs à des prix d'une cherté fabuleuse. Ce n'est plus une mode, c'est de l'engouement, c'est de la folie.

Cette folie est en grande partie justifiée par la magnificence décorative des objets exposés. Parcourons-la donc cette exposition.

II.

Sur la pente occidentale du Trocadéro, — auprès de cette misérable foire où toute la turquerie de contrebande bruit et glapit à qui mieux

mieux, multipliant sous les yeux de la badauderie des deux mondes les mystifications de la petite fabrique parisienne : confiseries nauséabondes, parfumeries de mauvais lieu, bijoux de pacotille, dont ne voudrait pas



GRAVURE TIRÉE D'UN ALBUM JAPONAIS.

(Collection de M. Ph. Burty.)

aujourd'hui un chef de tribu nègre, cuivres estampés et peints sans mystère par des mains françaises dans la galerie du travail à l'École militaire pour être vendus de l'autre côté du pont d'Iéna par des mains orientalisées au jus de réglisse, étoffes rayées de couleurs hurlantes achetées rue du Sentier, porte-monnaie soutachés à la mécanique par

des Batignollaises, souvenirs de Jérusalem venus de la rue Notre-Dame-de-Nazareth, croix et chapelets présentés sous les auspices du croissant et sculptés en cèdre qui se réclame du Liban quand il n'est que de banlieue, — à deux pas du charivari des gens coiffés du fez, une clôture de bambous ferme l'enceinte réservée à l'une des trois expositions de l'empire du soleil levant. Celle où nous entrons, c'est la ferme, une miniature de ferme japonaise.

La tourbe n'y séjourne pas, les abords en sont discrets, simplement hospitaliers, sans bruit de place publique, sans ronflement de peau d'âne, sans vibration de cordes grattées, sans éclats de cris gutturaux. On y pénètre par une barrière que supportent des pilastres en bois plein où s'épanouissent des pivoines et des tiges d'iris sculptées; sur les vantaux de la barrière courent deux frises de fleurs ciselées à jour comme une pièce d'orfèvrerie et couronnées en guise de fronton par un adorable petit coq et sa poule qui sont un chef-d'œuvre de sculpture en bois. Silencieux, attentifs sans en faire montre, souriants à leur pensée intérieure, qui leur montre de hautes piles de grandes pièces d'or monnayé dans une belle forme oblongue, l'œil mi-clos, l'esprit ouvert, les maîtres du lieu ne sollicitent pas le visiteur. A son intention, ils ont disposé çà et là de petits pliants, des siéges de bambou et de larges parasols en papier peint où l'ombre et le repos s'offrent d'eux-mêmes; l'ombre et le repos sont d'heureuse rencontre sur ces déclivités du Trocadéro, en ces chemins montants, sablonneux, malaisés, comme celui de la fable, et de tous les côtés au soleil exposés.

Il n'y a point d'œuvres d'art à voir ici, rien de plus, en tout cas que ces menus objets amenés à profusion par les plus récents exportateurs sur le marché de Paris; mais nous avons à y prendre sur le fait et sur le vif les éléments de l'œuvre d'art décorative, je veux dire le caractère des formes naturelles et le goût de la race. Eh bien, les artistes japonais sont beaucoup moins fantaisistes qu'on ne serait porté à le croire si on les jugeait seulement d'après l'apparence capricieuse de leur dessin. Ces fusées de trait, ces longues courbes, ces saillies subites brusquement suivies de subites retraites du pinceau, ces contournements qui semblent de pure invention ou tout au moins affectés, ces grossissements de tel ou tel organe ou ses rapetissements dans l'animal et dans la plante, il est clair désormais, d'après les quelques spécimens réunis à la ferme que c'est la nature en réalité qui leur en fournit les modèles. Cela est précieux à constater. Quant au goût de la race il se confirme en dehors de l'art, tel que l'art nous l'avait révélé; pratique avant tout, allant droit à l'utile, mais aux formes de l'utile

ajoutant spontanément, comme d'intuition, la parure d'une imagination ingénieuse, enjouée, riche en surprises et de belle humeur. Le joli et doux jardin! On s'y promène à petits pas retrouvant en toutes choses, dans la disposition des pieds d'orge en culture, des rizières, des oasis de bambous verdoyants, dans l'architecture d'un hangar, d'une fontaine, d'une cage à poules, dans un jouet d'enfant, la même recherche des ajustages simples et rares, précis et curieux, le même génie industrieux et charmant, le même soin, la même patience, le même souci de perfection. Évidemment le temps ne coûte pas à ce peuple, il n'envisage que le résultat et le veut excellent; je doute qu'il se rencontre dans ses dictionnaires l'équivalent de notre mot *bâcler*, s'il se familiarisait jamais avec nos langues classiques, il pourrait, car il y a tous les titres, s'approprier la belle devise latine : *Age quod agis!* Bien faire ce que l'on fait.

Il serait tout à fait injuste de dénier à l'Occident l'amour des choses parfaites. Mais il s'y exerce de préférence dans les arts qui reposent sur les sciences mathématiques. Au moins est-ce là que ses applications aujourd'hui nous frappent le plus vivement, dans les audaces de construction des ponts et chaussées, et surtout dans les admirables combinaisons des moyens mécaniques par lesquels l'homme s'est asservi les forces naturelles et a domestiqué les éléments comme l'eau, l'air et le feu. A ce point de vue le Japon en est encore à balbutier le rudiment, il s'est mis à notre école. Nous pouvons nous mettre à la sienne pour tout ce qui touche aux arts décoratifs. Et déjà nous y sommes, je l'ai dit, mais nous nous y prenons mal, nous ne comprenons pas l'enseignement qu'il nous donne et qui pourtant est si clair. Je ne veux nommer personne ici, mais quand nous parcourons dans la section française les expositions de nos fabricants les plus renommés, nous ne pouvons nous défendre d'un certain découragement et même de quelque humiliation en voyant qu'on nous présente comme des témoignages de progrès tant et de si pauvres pastiches de l'art japonais. Lorsqu'il y a dix ans nous recommandions aux artistes industriels français d'étudier le Japon, nous ne voulions pas croire que seulement ils trébucheraient aux ornières de l'imitation plate. Nous ne les leur signalions que par acquit de conscience. Ils s'y sont enfoncés. Comment alors se serait-on méfié? Le premier exemple donné, le service de M. Bracquemond était un modèle parfait de ce qui peut être obtenu par l'intelligente interprétation d'un style déterminé. Ce vaillant artiste avait tout simplement choisi parmi nos plantes potagères et nos animaux de basse-cour les éléments de sa décoration. Tout ce qu'il avait emprunté aux artistes japonais, c'est une

liberté de disposition des motifs plus grande que de coutume dans le décor français, c'est-à-dire le déplacement arbitraire des centres, la rupture de l'équilibre et de la pondération des masses, l'usage absolu de ce que j'ai nommé la dyssymétrie, la façon intelligente de jeter en un point quelconque du cercle, puisqu'il s'agit d'assiettes, et en dehors des divisions géométriques un ornement isolé, le pétale d'une fleur, un insecte, une grande tache pittoresque même, une botte de légumes, un canard, un dindon, un crapaud. Il leur empruntait aussi leur façon de modelé sommaire, en teintes plates, qui donne l'idée de l'objet sans viser au trompe-l'œil; puis leur mode d'accentuation dans le dessin qui consiste à fortement accuser, même au prix d'une exagération, le caractère essentiel de la forme. Tout cela était légitime, logique, intelligent, d'un art piquant, par un vif attrait d'originalité de bon aloi. La personnalité de l'artiste n'avait pas abdiqué au profit des paresses empiriques de l'imitation. On avait rencontré au Japon un nouveau principe d'art décoratif, on l'appliquait librement en l'étendant et l'appropriant à nos coutumes, à nos usages, à notre milieu de nature. L'exemple était précieux, les dessinateurs de fabrique se sont bien gardés de le suivre. Ils ont tout pris à l'art japonais : compositions, dessins, couleur; ils ont fouillé ses albums de croquis pour les décalquer et en reporter les motifs sur leurs bronzes et leurs faïences; ils ont copié servilement jusqu'aux figures, copié les types, copié les costumes, copié les attitudes, copié les tons de palette, copié même les réseaux de fond des émaux. Et toutes ces copies se prennent sur des modèles usés depuis longtemps au pays d'origine et dès lors renouvelés.

Notre progrès se réduit donc à nous mettre à la remorque d'une formule étrangère. C'est piteux. Si encore, en ce champ étroit de la reproduction littérale, nos fabricants luttaient de richesse, de goût et de perfection avec les Japonais, pour médiocre que soit la consolation, nous en tiendrions compte. Mais nous ne pouvons même pas dire qu'il en soit ainsi. Comparons les bronzes par exemple. Ici les prétentieux et indigents pastiches sont à la fois plus réguliers et plus maladroits: plus réguliers, comme dans ces réseaux de cloisonnés que je citais tout à l'heure, qui sont tracés avec une correction géométrique infaillible trahissant l'insensibilité de la machine; — plus maladroits dans le travail de l'incrustation des métaux sur métaux, qui est opérée sans netteté, et conserve aux contours des traces de bavochure; — indigent et prétentieux par l'aspect ciré, luisant, verni, battant neuf des alliages composés à un titre unique et au plus pauvre. Rencontrerons-nous dans nos bronzes rien de comparable au shakoudô et au sibouïtsi du Japon, ces

admirables métaux formés par l'alliage du bronze, ici avec l'argent, là avec l'or? Nullement. Sur ce terrain même de la somptuosité des



GRAVURE TIRÉE D'UN ALBUM JAPONAIS.

(Collection de M. Ph. Burty.)

matières, Paris est battu par Kioto. Ferons-nous donc toujours du châle Terneaux en croyant faire du châle de l'Inde[1] !

Je n'insiste pas davantage sur la qualité de la matière employée,

1. La comparaison pèche en un point capital : dans l'industrie du châle, le Terneaux coûte dix fois moins que le cachemire authentique; dans l'industrie du bronze le Terneaux coûte aussi cher que le Japon.

question qui a bien son importance pourtant, et plus grande que nos fabricants ne paraissent le croire quand il s'agit de l'œuvre d'art, car aucun élément ne saurait être impunément négligé si l'on veut le conduire à la beauté parfaite. Mais comment songerait-on à de tels achèvements, lorsqu'on est encore engagé dans les servitudes de l'imitation. On nous dirait en vain que l'intérêt commercial a dû primer l'intérêt esthétique, que l'on a cédé à l'engouement du public pour le style japonais, que les fabricants subissent plutôt qu'ils ne dirigent les courants de l'opinion. Si cela était, ils en seraient les mauvais marchands. Il est difficile de supposer, en effet, qu'après l'Exposition, où l'on aura vu l'art original, les amateurs continuent à se pourvoir de copies inférieures, étant donné surtout le caractère essentiellement commerçant des Japonais, qui ne sont pas gens à perdre le bénéfice de leurs succès.

III.

Ni dans le passé ni dans le temps présent les leçons n'ont fait défaut à nos fabricants. Pour n'être point directes, elles n'en étaient pas moins éloquentes. Seulement il eût fallu les voir où elles étaient et les comprendre. Je voudrais tenter de leur en indiquer les sources et d'éveiller leur vigilance à l'avenir.

Dans tous les arts, l'imitation est l'infaillible entremetteuse de la mort. C'est l'imitation qui tue les écoles. Parmi les artistes, ceux-là seulement demeurent et prennent rang auprès de la postérité qui ont vivifié leurs œuvres à la chaleur et à l'émotion de leur propre individualité. Les témoignages abondent. Que subsiste-t-il des peintures de la basse Flandre, qui, sous le nom d'école de Cologne, prolongea les procédés primitifs de Memling de Bruges, sans avoir hérité de son génie? Rien. — Que subsiste-t-il de l'école bolonaise des Carrache qui, pendant plus d'un siècle, imposa sa médiocrité éclectique à l'égal des chefs-d'œuvre de la Renaissance? Rien. On en conserve les restes dans les musées qui sont des dépôts d'archives. Mais pas un amateur sensible ne s'y arrête. — De l'école française à la suite de David, rien non plus n'a subsisté et certes ce n'est pas la science qui lui manquait. Le fétichisme de l'imitation a stérilisé la poésie en France, pendant près de deux siècles, ce qui prouve que le même phénomène se renouvelle dans les ordres de productions les plus différents. De tous les copistes et plagiaires, de tous les traînards de l'armée de l'intelligence, le temps finit toujours par faire justice en étendant sur eux le drap lourd de l'oubli.

Encore pour la peinture, qui occupe les avenues officielles, qui est protégée, honorée par les gouvernements, y faut-il souvent une succession d'années, parfois des espaces séculaires. Pour les arts d'ornement, qui relèvent du public, le dégoût du pastiche est beaucoup plus prompt à se manifester. Même à ne se placer qu'au point de vue étroit de la spéculation, de l'argent, l'imitation devient rapidement une mauvaise affaire. Toute œuvre dont la conception ne repose pas sur un principe absolu d'originalité peut tromper et plaire un moment, par surprise; mais accueillis comme une mode, de tels succès ont aussi de la mode son éphémère durée.

Seuls pendant des siècles à occuper l'étroit goulot par où, de Nagasaki à Décima, le Japon communiquait avec le reste du monde, les Hollandais, peuple artiste, ne tombèrent pas dans l'erreur de l'imitation. Recevant la première révélation des merveilles décoratives d'un peuple connu d'eux seuls, inconnu de l'Occident, quelles facilités pour s'approprier, piller et plagier cet art, ne leur offrait pas une situation à ce point exceptionnelle! Ils ne le firent point. Il y eut probité réelle à s'abstenir et non dédain, comme on pourrait le supposer, si nous ne savions quelle fut, au contraire, la passion des anciens collectionneurs d'Amsterdam et de la Haye pour les objets de l'extrême Orient. Loin d'en méconnaître la valeur esthétique, ils la comprirent si bien qu'ils s'en inspirèrent très ouvertement, nous le voyons aujourd'hui, dans la décoration de leur propre poterie. La faïence de Delft, qui a le don de passionner encore les amateurs de céramique, n'est sensiblement qu'un dérivé de la faïence japonaise, une conversion de l'ornement japonais au goût général du peuple hollandais. Aussi dans leur sincérité, l'ont-ils singulièrement alourdi. Ils poussèrent les choses à l'extrême en faisant fabriquer au Japon des services sans nombre, d'après des motifs de décor fournis par eux-mêmes, créant ainsi une céramique bâtarde comparable à ces tissus de l'Inde, dont avec une admirable fatuité nos industriels expédient de Paris dans la vallée de Kachemyr les modèles dessinés et peints ici sous leurs yeux. C'est une présomptueuse naïveté qui doit exciter d'ironiques et silencieux sourires dans les métiers à tisser de l'Orient. L'adaptation spontanée, comme dans la faïence de Delft, était, au contraire, tout à fait légitime. L'ornement qui, au pays du Soleil levant, affectait la brillante légèreté d'une flamme de bois sec, prit aux Pays-Bas, il est vrai, l'épaisseur d'un feu de tourbe; — mais qu'importe! Le fait essentiel, c'est que sous cette forme même dont l'origine lui est étrangère, l'art hollandais est encore l'expression fidèle de la race batave et la caractérise; il reste national. Nous ne demandons pas autre chose à l'art

décoratif de notre pays, lorsqu'il s'abandonne aux séductions des arts orientaux.

Il n'est pas un des peintres que j'ai nommés plus haut et qui se passionnèrent pour le Japon, qui n'ait, pendant un temps au moins, subi son influence non seulement comme amateurs, je dis aussi comme peintres. Leur étonnement, leur admiration, leur enchantement, avaient été trop vifs et trop profondément ressentis pour qu'ils pussent s'y soustraire. Ils ne tentèrent même pas d'y résister. Avec intelligence ils surent diriger l'action qu'elle devait infailliblement exercer sur leur talent. Chacun d'eux s'assimila de l'art japonais les qualités qui recélaient les affinités les plus voisines avec ses propres dons : M. Alfred Stevens, certaines rares délicatesses de ton; M. James Tissot, des hardiesses et même des étrangetés de composition comme en ses belles *Promenades sur la Tamise ;* M. Whistler, ses exquises finesses de coloration; M. Manet, ses franchises de taches et l'esprit de la forme curieuse comme en ses eaux-fortes pour l'illustration du *Corbeau* d'Edgar Poë; M. Monet, la sommaire suppression du détail au profit de l'impression d'ensemble; M. Astruc en ses aquarelles, le caprice ingénieux de ses premiers plans; M. Degas, la fantaisie réaliste de ses groupes, l'effet piquant de ses dispositions de lumières en ses étonnantes scènes de cafés-concerts; M. Michetti, le silhouettage élégant de ses figurines sur des fonds monochromes; tous plus de lumière. Et tous y trouvèrent une confirmation plutôt qu'une inspiration à leurs façons personnelles de voir, de sentir, de comprendre et d'interpréter la nature. De là un redoublement d'originalité individuelle au lieu d'une lâche soumission à l'art japonais. Voilà des exemples que je me plais à citer, parce qu'ils témoignent heureusement du parti qu'avec le moindre effort d'intelligence nos artistes décorateurs et nos fabricants pourraient tirer des révélations des arts étrangers et de nos propres arts dans le passé.

N'est-il pas déplorable notamment, pour citer un fait entre cent autres, d'avoir à constater l'immuable routine à laquelle se condamnent nos peintres verriers décorateurs d'églises? Sans en excepter un, ils s'immobilisent dans la constante reproduction des styles anciens du XIIIe au XVIe siècle, sans risquer la plus humble tentative pour en sortir. Je consulte l'un d'eux, praticien de premier ordre, qui a mis des verrières dans les cinq parties du monde, M. Lorin de Chartres, et lui demande les raisons de cette apathie générale de la verrerie française : il en fait remonter la responsabilité aux architectes diocésains, qui imposent le style des vitraux. Si encore les architectes ne faisaient que tenir rigoureusement la main à la conformité du style entre l'édifice et les

vitraux dans les monuments anciens, il n'y aurait pas lieu de protester, quoique la rigueur ici soit excessive, l'unité de style étant au monde ce qu'il y a de plus rare dans ces vieilles cathédrales que nos pères mirent souvent plusieurs siècles à construire et où chaque siècle a laissé l'empreinte accusée de son art. Mais c'est pour des églises toutes neuves, construites d'hier, achevées d'aujourd'hui, que l'architecte commande des vitraux moyen âge, aux figures informes, émaciées, aux têtes en poire, aux pieds en pointe, aux gestes raides et gauches. Je suis loin de nier le grand caractère de ces figures dans l'œuvre naïve de nos anciens verriers, mais je considère aussi que dans l'œuvre des architectes contemporains de telles exigences ne sont que de prétentieuses niaiseries condamnables autant que baroques. Au même titre nos peintres de sujets religieux devraient décorer les chapelles qu'on leur confie dans le style de Cimabue, Giotto plus humain n'étant lui-même qu'un décadent. C'est absurde. Aussi est-il arrivé cette chose singulière qui confond nos verriers, c'est que la faveur publique, dès le premier jour à l'Exposition, s'est attachée aux vitraux anglais. La fabrication anglaise n'est pas comparable à la nôtre, elle ne peut parvenir à composer de grandes pages qui exigent une puissance de ton, une intensité de coloration que ses procédés lui interdisent; elle s'en tient à une sorte de monochromie rehaussée de tons rabattus qui laissent jouer toutes les facettes d'un verre habilement fabriqué à cette intention, et qui perdrait ses qualités brillantes, chatoyantes s'il devait subir les cuissons successives nécessaires à la réussite des tons primitifs et francs. Mais on a été séduit par l'harmonie facilement obtenue de ces vitraux et plus encore par l'affranchissement des étroites subordinations aux styles anciens qui enchaînent nos verriers français. Les Anglais, bien moins forts que nous dans la fabrication des vitraux, ont paru plus artistes. — C'est une nouvelle leçon donnée à l'industrie décorative de notre pays où je ne vois guère que nos grands céramistes qui aient su s'affranchir sans réserve de l'imitation tout en s'inspirant ouvertement du Japon.

ERNEST CHESNEAU.

(La suite prochainement.)



EXPOSITION UNIVERSELLE

LES ÉCOLES ÉTRANGÈRES DE PEINTURE[1]

(SUITE).

L'ITALIE



RÈS épris de singularités et de raffinements ; curieux par delà l'outrance des virtuosités de l'exécution ; doué au surplus des plus délicates aptitudes aux habiletés et aux prestesses de l'outil et porté, par conséquent, à s'en exagérer le mérite dans le rendu de la forme, ou dans l'expression de la couleur, l'art italien, dont le réveil date encore d'hier, traverse visiblement une période d'hésitation, d'incertitude et de trouble.

Mais, tandis que cet art tâtonne, s'interroge et cherche, comme à l'aventure, à débrouiller son avenir, il y aurait, ce semble, plus que de la témérité à vouloir, d'après ses envois au Champ de Mars, formuler des augures, encore moins des arrêts, que l'œuvre de demain pourrait si aisément contredire.

N'est-ce donc pas déjà, en soi, quelque chose d'étonnant que l'Italie, sollicitée et comme opprimée par tant d'imposantes traditions, ait su en éviter le dangereux écueil et rester franchement de son temps ? Plus judicieuse et moins empressée à fulminer ses plus sévères pronostics,

1. *Gazette des Beaux-Arts*, 2e période, t. XVIII, p. 196.

la critique eût dû lui en tenir meilleur compte et ne pas tant se hâter de crier à la perdition et à l'anarchie.

Comparer l'Italie vivante à l'Italie du passé, écraser le présent et le condamner à l'impuissance, à l'avortement, à l'immobilité, en lui opposant sans cesse les gloires et les génies d'autrefois, ce sont là des procédés de discussion dont la banalité n'exclut pas l'injustice. Il faut bien reconnaître, au surplus, que la critique n'éprouve pas toujours pour l'emploi du lieu commun tout le discret éloignement dont elle devrait faire état dans la rédaction de ses sentences. Et comme il est heureux dès lors que celles-ci ne demeurent que rarement sans appel! Avec ce recours, toujours libéralement ouvert, l'art italien peut s'abandonner librement à ses piquantes et originales recherches en dehors de tout parti pris d'imitation rétrospective. L'Italie politique s'est reconquise; l'Italie artiste saura bien se reconstituer à son tour. Qu'elle ose donc! L'avenir est aux audacieux.

Il ne nous paraît pas, du reste, qu'elle soit si fort à morigéner, encore moins tant à plaindre, la nation qui, en statuaire, a conçu le *Jenner*. Une telle œuvre, — non, bien entendu, par son côté technique pour précieusement traité qu'il soit, — mais par la portée, l'élévation et la modernité de l'idée qu'elle incarne et glorifie — est assurément appelée à marquer une date entre l'art de la tradition, l'art du passé et l'art de demain. Dans quelle sculpture trouverait-on, au Champ de Mars, plus de sentiment, plus de sincérité et de pénétrante expression, alliés à un caractère aussi fortement naturaliste, aussi franchement moderne et vivant? L'art évolue et cherche encore sa voie que, déjà, une des premières, l'Italie l'a entrevue et pressentie. C'est bien quelque chose. Et, en peinture, elle ne nous paraît pas absolument menacée de stérilité l'école qui, dans ses rangs encore indisciplinés, compte tant d'artistes de tempérament, singuliers, personnels, *impressionnistes* et *japonistes*, *fortunistes* et *paroxystes*, étranges, bizarres, parfois même extravagants ceux-ci; ceux-là tout à fait insoumis, véritables enfants perdus du groupe, des révoltés enfin. Pourquoi plaindrions-nous l'Italie de cet éparpillement? N'est-ce pas une des conditions de la vitalité de l'art qu'il s'efforce, s'ingénie et ne soit pas partout identique à lui-même? Or, s'il subsiste encore, par delà les Alpes, une certaine communauté de tendances parmi la jeune école, on n'y saurait en tout cas découvrir la marque d'une direction ou d'un enseignement dogmatiques, absorbants ou exclusifs. C'est, du reste, ce que prouvent clairement les envois de l'Italie à l'Exposition universelle.

J'imagine que lorsqu'il s'est agi, dans le jury des récompenses, d'at-

tribuer une médaille d'honneur à l'Italie, l'embarras de la donner au plus digne a dû être grand. Entre MM. Pasini et de Nittis le choix était en effet assez difficile. Tous les deux, dans un mode bien différent, sont des peintres de race, des hommes de mérite. Établir ou discuter la supériorité de celui-ci sur celui-là n'entre point dans nos visées; nous préférons ne pas nous mêler à ces questions de récompenses, toujours un peu personnelles et délicates, et chercher plutôt à communiquer à nos lecteurs quelque chose de l'estime que nous professons pour l'un et pour l'autre de ces aimables et brillants talents.

M. Pasini, que la critique n'a peut-être pas eu jusqu'ici l'occasion d'étudier devant un ensemble d'ouvrages aussi intéressant, est un des fidèles de nos Salons annuels. Depuis 1859, il y a obtenu successivement les plus hautes distinctions. A vrai dire, c'est un des nôtres, et si l'Italie l'a réclamé à l'Exposition universelle comme un de ses fils, la France en cas de litige aurait pu, à meilleur titre encore, invoquer le précédent du fameux jugement de Salomon et faire valoir les indiscutables droits de la maternité spirituelle.

C'est en Orient, en Perse, en Syrie, au Liban, à Constantinople que M. Pasini va chercher ses inspirations et il y a trouvé une note toute personnelle et d'une saveur bien particulière. Si, comme chez Fromentin qu'on lui a souvent opposé, son coloris est tendre, frais, distingué, lumineux, s'il s'est souvent épris des demi-teintes, des délicates transparences de l'ombre et de ses chaudes harmonies, son accent est généralement plus ferme, plus robuste, plus intense, et l'ensemble de son œuvre en acquiert une valeur de certitude, de sincérité et de caractère qui a son éloquence propre. Il suffit, du reste, de rapprocher *la Chasse au faucon*, de M. Pasini, de tel sujet analogue ou non, pris en Algérie, et traité par Fromentin, pour qu'on saisisse, à première vue, les différences de tempérament et de sentiment qui séparent ces deux maîtres, rivaux cependant sur le terrain commun de la recherche de la couleur locale, de la rareté du ton et de la coquetterie de l'expression.

L'œuvre de M. Pasini est déjà considérable. Les lecteurs de la *Gazette* en sont trop bien informés pour que nous ayons à remettre sous leurs yeux l'analyse détaillée des onze tableaux qu'il a présentés au Champ de Mars. La plupart ont été décrits dans nos colonnes à l'occasion des Salons annuels, et nous voulons éviter les redites. Ce ne sera point, toutefois, excéder notre droit que de dire un mot de nos préférences et de rappeler quelques morceaux particulièrement remarquables. C'est à ce titre que nous mentionnerons le *Marché sur la place de la mosquée de Jeni-Djiami* (daté de 1873), la vue de la *Porte*

nord de cette même mosquée (1874) et l'*Entrevue des deux chefs Metualis* (1875), une scène grandiose, à laquelle l'artiste a donné pour cadre une pittoresque vallée du Liban, gorge toute verdoyante, aux pentes tantôt surplombées de rochers gris, tantôt ombragées de majestueux bouquets de palmiers. Je dois citer encore ce *Faubourg de Con-*



FIGURES DU TABLEAU DE M. DE NITTIS : « WESTMINSTER. »

(Croquis de l'artiste.)

stantinople, exposé l'an dernier, une merveille de fourmillement de vie, de lumière et de richesse de coloration, et cette *Cour d'un vieux conak,* tout enveloppée de silence et d'ombre, avec son puits aux ferrements curieusement ouvragés, et ses envolées de tourterelles grises, demi-sauvages et demi-familières, accourant à l'appel du gardien, peut-être le seul hôte de ce mystérieux palais.

Nous ne nous souvenons pas que la *Gazette* ait jamais parlé de la *Promenade dans le jardin du harem,* qui fait aujourd'hui partie de la riche et intéressante galerie formée à Lisbonne par M. le vicomte Daupias.

Rien de plus finement observé dans sa gravité familière et dans sa pompe un peu bouffonne, que cette amusante *turquerie* empruntée aux mœurs intimes du harem. C'est l'heure de la promenade journalière. Avec la passivité, la régularité ennuyée et une lourdeur d'allures qui sont autant de traits d'observation spirituellement rendus par l'artiste, la Khanoun, avec sa suite, accomplit sa sortie habituelle sous l'œil vigilant de l'eunuque. L'enclos, le jardin, n'est pas grand, enserré qu'il est, comme le préau d'une prison, par les murailles mêmes du harem, avec ses hautes fenêtres grillées, aux archivoltes décorées de faïences de Perse, d'un bleu de turquoise, relevées d'élégantes arabesques s'enlevant en clair. Un gros oranger, près d'une fontaine, quelques lauriers-roses, un palmier, végétant assez tristement dans des pots, et une treille où grimpe un grêle jasmin, en composent toute la parure.

En tête du groupe marche gravement une négresse, vêtue d'une robe rose de Chine, et portant une guitare; puis vient la Khanoun, la dame, en robe de soie jaune clair, s'abritant sous un parasol aux reflets irisés que tient une suivante vêtue de rouge ponceau. Sur ses talons se pressent trois autres esclaves aux costumes chatoyants et nuancés de bleu intense, de rouge profond et de jaune; l'une est chargée du narghilé, l'autre des accessoires du café, une troisième a pittoresquement drapé un bout de tapis d'Orient sur un coin de son épaule.

Voilà la scène et elle est charmante. Nous en aimons le dessin délicat, le mouvement toujours très juste et jusqu'à l'expression de lourd ennui des vivantes petites figures. Quant à la couleur, toute fraîche et fleurie, nous souhaitons qu'elle soit beaucoup étudiée par les *fortunistes* et les *paroxystes.* Ils y apprendraient l'art exquis — et si rare — d'associer les tons les plus montés dans une savante relation et d'en faire valoir toute la vivacité et l'éclat sans disparate et sans cri.

Un des caractères les plus frappants du talent de M. Pasini, c'est le goût parfait avec lequel il mêle ou fait prédominer dans ses compositions, selon les convenances de son sujet, l'architecture, le paysage ou la figure. A notre avis, on ne saurait trop le louer de la variété et de la mesure qu'il apporte à se servir de ces complexes éléments. Il convient, au surplus, d'ajouter que M. Pasini excelle également à les traduire. Progressant chaque jour, et chaque jour plus maître de ses pratiques, M. Pasini

est, à cette heure, le premier de nos orientalistes : il est encore et surtout un beau peintre.

Avec M. de Nittis, la *Gazette* n'est point en reste. Dès 1872, alors qu'il envoyait au Salon ce joyau de peinture tout ensoleillé : la *Route de Brindisi*, qui réapparaît au Champ de Mars, plus affiné, plus vibrant encore dans ses lumineuses intensités sous l'émaillure et la blonde patine du temps, notre collaborateur Paul Mantz traçait ici même ces lignes si heureusement et sûrement intuitives : « Ce nom de M. de Nittis, que la *Gazette* écrit pour la première fois, devra être retenu. » Si l'artiste ne recevait encore ce jour-là que le baptême de la notoriété, il est aujourd'hui compté parmi les plus aimés et les plus populaires. M. de Nittis a, d'ailleurs, fait mieux que de tenir les promesses de ses débuts : il y a beau temps qu'il les a singulièrement élargies.

C'est un chercheur, un audacieux que M. de Nittis. Nature nerveuse et délicate, toute voie déjà battue lui paraît vulgaire. Il lui faut les sentiers ignorés, à peine foulés par d'autres : c'est un curieux que l'inconnu, le nouveau, sollicitent de préférence et attirent. Nul, plus que lui, n'a dans l'école le sens des élégances féminines et le goût de la modernité.

Dès ses premières productions, on l'avait justement rapproché de Meissonier : brusquement M. de Nittis a laissé là cette première manière précise, aiguë et si habile dans ses ténuités à exprimer le relief des formes, l'éloignement ou la diversité des choses. L'*impressionnisme* venait de tenter M. de Nittis, et il s'y est livré avec l'entraînement que ce tempérament si essentiellement artiste sait apporter à la poursuite de son rêve. Tout de suite il a mis au service de son nouvel idéal — traduire la vie, l'agitation, le fourmillement des grandes cités, — les qualités d'observation, de distinction et d'esprit qu'il possède à un haut degré.

Ce n'est pas sans plaisir que nous retrouvons, au Champ de Mars, des morceaux aussi significatifs au point de vue du caractère que la *Place des Pyramides* et *Paris vu du Pont-Royal,* des Salons de 1875 et de 1876, avec la transparence un peu voilée de leur grise atmosphère, sur laquelle d'élégantes petites figures, surprises dans leur mobilité, détachent leurs fines silhouettes, non point crûment, mais dans la mesure parfaite qu'exige la tonalité de leur plan. Car, outre que l'impression chez M. de Nittis — sans jamais rester trop sommaire et trop abrégée — est toujours juste et délicate, il sait éviter l'écueil des vigueurs brutales, si faciles à qui pose des noirs sur des fonds neutres ou gris.

Ce n'est pas seulement Paris, c'est encore Londres, avec ses brumes épaisses, mélange de brouillard jaune et de fumées grises, qui a trouvé dans M. de Nittis un peintre d'une étonnante sincérité. *National Gallery,*

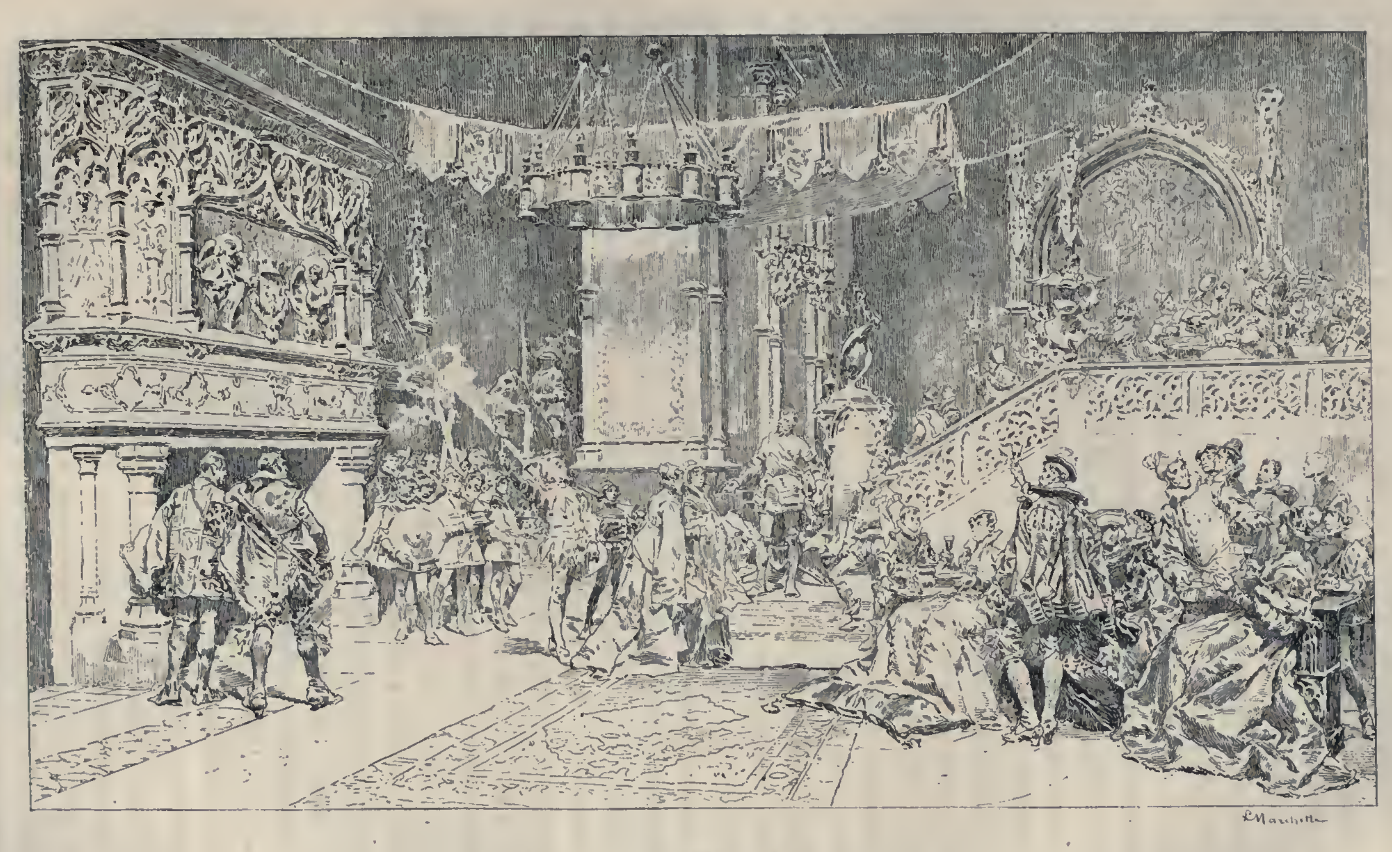
Trafalgar square, Bank of England, Piccadilly, sont autant d'épreuves différentes d'une même et solide impression, sentie, vécue et traduite avec un rare bonheur. *Westminster* et *Canon bridge* fournissent, dans cette même donnée, une note à part. Ce ne sont pas là — il faut en convenir — des morceaux gais; mais le pinceau de l'artiste, ému et comme oppressé par les fuligineuses vapeurs qui, à certains jours, sur les rives de la noire Tamise, enveloppent et obscurcissent toutes choses, n'a fait après tout que rendre la sensation loyalement éprouvée. Pour poignant, pour dramatique qu'il puisse paraître, l'effet dans ces deux pages *spleenétiques* et presque sinistres est la réalité même.

Sans qu'il y ait de notre faute, nous voilà bien loin de l'Italie, de la peinture italienne et de ses gaietés. Il est grandement temps que nous en venions aux ouvrages, moins importants sans doute, mais aussi moins familiers à nos lecteurs, des peintres restés fidèles aux choses du terroir.

S'il fallait en juger par ce qui est exposé au Champ de Mars, l'histoire et la grande peinture, religieuse ou allégorique, seraient fort délaissées en Italie. Mais en est-il réellement ainsi? A l'exception d'une ou deux compositions : *Jésus écoutant la lecture du jugement qui le condamne,* de M. Altamura, qui interprète l'Évangile à la manière de Bida; d'une *Mater amabilis,* de M. Fontana; d'un *Marcus Brutus après la bataille de Philippes,* de M. Simoni, seuls tableaux où se lise une préoccupation d'école, et encore de la grande toile où M. D. Induno représente *Victor-Emmanuel plaçant la première pierre de la galerie de Milan,* manière de peinture officielle, non pas mal agencée, ni mal habile, mais un peu monotone et triste d'aspect, nous ne voyons rien de transcendant à signaler. Les portraits aussi sont rares. Les meilleurs sont signés de M. Mose Bianchi, de M. Spiridon, qui a peint M. Gambetta, et de M. Bompiani, dont le portrait de Mme Bompiani se tiendrait très bien dans le voisinage des élégances féminines du plus mondain de nos portraitistes.

Une *Étude d'une jeune fille,* de M. Cammarano, est un beau morceau de peintre, d'une facture singulière et bien personnelle. M. Cammarano, en impressionniste intelligent, se garde de peindre plat et il sait tenir compte des jeux de la lumière et de ses reflets autour d'un relief. Sa couleur a beaucoup de solidité et de vie.

L'anecdote historique et les sujets de demi-caractère sont très en vogue dans les ateliers transalpins. Je ne puis que mentionner — ne pouvant tout dire — les envois de M. Mussini : une *Heure d'été;* de M. Vanutnelli : la *Monferrina;* de M. Battaglia : *Carmine Giordano faisant répéter la pastorale aux dominicains;* de M. Castiglione : le



AVANT LE TOURNOI, TABLEAU DE M. MARCHETTI.

(Dessin de l'artiste.)

Château de Haldon Hall au moment où il est envahi par les soldats de Cromwell, ainsi qu'une deuxième toile du même artiste intitulée : une *Visite chez l'oncle Cardinal*. En somme, ce sont là autant de tableaux estimables et brillants, mais que ne recommande à notre étude aucune qualité tout à fait saillante. Il nous a paru que le sujet traité, à la fois par MM. Pagliano et Didioni, n'avait point manqué son effet sur la foule : il s'agit de la scène du divorce entre Napoléon et Joséphine. L'une se joue à trois personnages, l'autre seulement à deux. Ces compositions sont d'aimables morceaux de facture, où le mobilier, les étoffes, le rendu des accessoires, l'emportent sur le sentiment et l'expression. Or nous ne saurions être ému là où il n'y a que de la mise en scène. Le drame intime n'y est pas.

La *Rixe*, de M. Detti ; une *Fête sur le canal Grande*, de M. Delleani, qui voudrait mêler Fortuny à Véronèse; le *Retour du Baptême*, de M. Jacovacci; un autre *Baptême dans l'île d'Ischia*, de M. Joris; La *Vie orientale*, de M. Massarani ; le *Retour de la fête de la Vierge de l'Arco*, de M. F. Mancini ; un *Mariage en Lombardie*, de M. Mantegazza, sont des compositions mouvementées, très ingénieuses d'arrangement, et pour le surplus, d'une vivacité de coloration qui est caractéristique à cette heure dans toute l'école. C'est encore par la couleur, plutôt que par la solidité du dessin, que se recommandent une foule de sujets empruntés comme quelques-uns des précédents à la vie au grand air, aux coutumes locales, aux fêtes nationales et parmi ceux-là je note comme des morceaux tout de *brio* : *Italie, 1866*, de M. J. Induno; le *Retour de la fête de Montevergine*, de Mme Sindici Stuart; le *Matin de la fête*, de M. Nono, et un *Baptême de gala*, de M. Pastoris. Un *Coucher de soleil* (rivière de Gênes), de M. Giuliano, se distingue de la moyenne des autres ouvrages par la largeur et le charme de sa facture. Nous notons surtout dans ce tableau où de belles jeunes filles passent, au bord de la mer azurée, en chantant et en se tenant par la main, une poésie d'arrangement et d'expression qui évoque, sans plus de rapprochement d'ailleurs, le souvenir du *Choral* de Charles Marchal. *Avant le tournoi*, de M. Marchetti, dont la *Gazette* donne un spirituel croquis, est également à ranger parmi les plus pétillantes toiles de l'exposition italienne. Bien agencée dans sa disposition générale et dans ses parties de détail, cette vive et charmante page fait le plus grand honneur à M. Marchetti.

On est frappé, en parcourant l'exposition italienne, du grand nombre de sujets intimes, spirituellement composés, très écrits, trop écrits même parfois dans leur exécution appliquée, mais qui rachètent ce travers — endémique dans l'école — par la gaieté, la finesse de l'expres-



A. Quantin, imprimeur.

E 1878.

sion, en même temps que par l'éclat et par le choix presque toujours heureux des tonalités. La plupart de ces petites toiles sont un heureux compromis entre les pratiques de Fortuny et la manière de nos propres peintres de genre.

L'*Amateur d'antiquités,* de M. J. Induno; l'*Avare,* de M. Piccinni; un *Prêtre,* de M. Volpe; la *Lecture,* de M. Quadrone; l'*Essai du corset,* de M. Spiridon, appartiennent à cette école composite où le soin de la mise en scène et le rendu excessif du détail sont des préoccupations dominantes. Sans viser à tant de recherches, la *Revue de l'héritage,* de M. E. Pagliano; le *Retour du baptême* et *la Gondole,* de M. F. Jacovacci, se présentent comme d'excellents et amusants tableaux où les caresses de la brosse n'exagèrent point trop l'intention et se gardent de détruire, au profit des accessoires, l'harmonieux effet de l'ensemble.

Une bonne peinture encore, c'est la *Dernière messe,* de M. de Nigris, d'une bien jolie couleur et d'une facture qui ne manque ni d'imprévu ni d'originalité. Nous notons aussi un petit *Bacchus* et quelques autres études de M. A. Mancini, traitées avec liberté et dans un piquant sentiment de couleur.

Le *japonisme* a ses adeptes par delà les monts, tout comme à Paris. M. Favretto s'en montre épris dans son *Atelier de tailleur,* tout plein de jolies *taches,* très habilement contrastées du reste, et M. E. Gignous un sectateur décidé dans l'éblouissant morceau qu'il a appelé les *Fleurs du couvent,* un coin de nature inculte où fleurissent en tout abandon sur leurs hautes et élégantes tiges, des roses trémières, rose clair, rouge de sang et rouge pourpre dont les notes aiguës ou graves se détachent sur les verts intenses et variés des herbes folles et des feuillages.

Il y a plus que des traces de *paroxysme* dans le *Viatique* de M. Gioli qui, par ses outrances de coloration, se rattache au maître du genre, M. Michetti.

A quel besoin de singularité ou de fantaisie effrénée a donc obéi celui-ci lorsqu'il a peint cet étrange rébus que le catalogue intitule *Printemps et Amours?* Quelle folie ou plutôt quelle *chinoiserie* est cela? Que viennent faire sur ce promontoire, que baigne la mer bleue, ce vol d'Amours de terre cuite — puisque Amours il y a de par le catalogue — jouant, sautant, se culbutant, grimpant aux branches d'un amandier en fleur, et plus turbulents dans leurs jeux qu'une bande d'écoliers en vacances? Pourquoi ces étoffes japonaises, ces draperies archaïques, ces attifements bizarres, et pourquoi encore ces marbrures de bleu indigo qui zèbrent, comme des hachures jetées au hasard, cette composition extravagante? Qui nous donnera le mot de cette énigme que ne révèle point

l'examen de cette peinture paradoxale, ahurissante, hallucinée, sans doute la vision, le songe creux de quelque cerveau en délire?

Le *Baiser*, un autre tableau de M. Michetti, n'affiche, du moins, d'autre prétention que de nous montrer jusqu'à quelles sonorités peuvent atteindre certaines valeurs de rouge, de bleu et de vert, habilement contrastées. En ce sens, la pratique de M. Michetti tient véritablement du prodige.

L'école italienne contemporaine ne manque pas d'artistes attentifs à interroger les aspects généraux ou les particularités du milieu natal et à en rendre les côtés pittoresques, la poésie, la grandeur. S'il a fait sur la terre d'Égypte une excursion heureuse qu'attestent deux bonnes toiles exposées au Champ de Mars : les *Pyramides* et le *Sphinx*, M. Vertunni prouve dans son étude des ruines de *Pœstum* et dans son paysage, les *Marais pontins*, qu'il ressent vivement les impressions de terroir et qu'il en rend fortement le caractère. Ainsi, encore, de M. Ciardi, un peintre véridique du ciel vénitien, et de M. Pittara, qui nous montre dans la campagne romaine, au milieu des broussailles, un marais où se vautrent des buffles, tout illuminé des rayons d'un soleil couchant aux chaudes et puissantes transparences. M. Simonetti, un élève de Fortuny, a peint dans sa manière précise, *agatisée*, accusant chaque détail, chaque relief, la *Via Giuseppe Mancinelli, à Palazzolo*. MM. Pagano et Bartesago participent de cette même méthode et l'exagèrent.

Deux paysagistes de talent, MM. Tivoli et Rossano, sont devenus des nôtres. L'un expose une grande toile : les *Bords de la Seine*, un peu flottante et molle dans ses lignes, mais lumineuse et fraîche, l'autre plusieurs fines études : l'*Inondation de la Seine*, les *Faucheurs* et les *Environs de Montretout*.

On sait avec quelle habileté les artistes italiens traitent l'aquarelle. L'exposition du Champ de Mars en renferme de superbes spécimens : scènes de mœurs, paysages, études diverses; la *Gazette* compte s'occuper, dans un article spécial, de ces aimables et brillantes productions.

LA GRÈCE.

La terre classique du beau idéal comme des plus nobles, des plus hautes, des plus parfaites manifestations de l'art, a vu se tarir, depuis des siècles, ses forces créatrices. Si l'art grec survit dans la mémoire des peuples, ce n'est plus que par ses augustes monuments et ses impéris-

sables souvenirs. Pourquoi évoquerions-nous vainement ce passé en face du présent?

L'exposition de la Grèce occupe une bien petite place au Champ de Mars. Nous n'avons point charge d'en étudier la statuaire. Reste la peinture. Elle n'est ni sans intérêt ni sans mérite, et témoigne que les artistes grecs ont le goût inné et le culte de la couleur.

M. N. Lytras, un nom qui ne nous est pas familier, a signé plusieurs jolies toiles dont les sujets sont empruntés aux mœurs nationales. La *Jeune Fille enlevée*, l'*Orpheline*, le *Baiser*, la *Veille de la nouvelle année*, sont, autant de charmantes compositions, d'un coloris délicat, lumineux, présentant des blancs hardiment enlevés sur des fonds clairs et qui ne manquent ni d'accent ni de saveur.

Dans ses *Fiançailles en Grèce*, M. N. Gyzis s'inspire aussi des coutumes traditionnelles; son tableau, bien composé et peint avec beaucoup de finesse, dans une tonalité blonde, laisse le plus agréable souvenir. M. Gyzis a exposé en même temps une *Tête d'Arabe*, étude d'un superbe caractère et d'une facture énergique.

M. Th. Ralli, un des élèves les plus distingués de l'atelier de M. Gérôme, expose couramment à nos Salons annuels. Une *Soubrette Louis XIV*, *Nasli jouant de la guitare*, *Nurmahal la danseuse* et *Après l'enterrement*, forment son lot au Champ de Mars, et ce lot est des plus frais et des plus coquets.

Nous notons un très bon *Portrait de femme*, par M. Rizo, un élève de M. Cabanel, ainsi qu'un *Portrait d'homme*, par M. Xydias, d'une véritable valeur pour la fermeté du modelé et la puissance de la couleur.

M. Pantazis, qui habite la Belgique et expose quelquefois à Paris, suit les traditions chères à nos *impressionnistes*. Ses envois sont nombreux et variés. M. Pantazis peint des figures, des paysages, des effets de neige, des marines.

La plus importante de ses toiles est intitulée *Cruelle nécessité*. Il s'agit là d'un artiste déchu, jouant du violon dans la rue; un reste de fierté se lit sur son visage et perce à travers l'humilité de la pose. Cette étude réaliste est d'une expression saisissante et d'une solide couleur.

PAUL LEFORT.

(La suite prochainement.)

EXPOSITION UNIVERSELLE

UNE

ANCIENNE BRODERIE ESPAGNOLE



Le gouvernement espagnol a installé dans l'aile droite du Trocadéro une exposition rétrospective renfermant des spécimens nombreux et variés de son art national. Aujourd'hui notre but n'est pas d'étudier l'ensemble de cette collection, mais seulement une pièce qui nous semble unique, non seulement dans la section espagnole, mais dans tout le musée rétrospectif.

Nous voulons parler d'une suite de pièces brodées formant un ornement d'église complet et exposées par M. D. B. Forzano dans la première vitrine qui se présente au public en entrant dans la section espagnole. Quoique nous ne connaissions pas l'origine exacte de ces travaux, le lieu et les auteurs de leur fabrication, le dessin et l'exécution nous font penser qu'ils sont d'origine espagnole et datent du commencement du XVI[e] siècle.

Après avoir longuement examiné ce remarquable travail, il nous semble intéressant dans une étude rapide d'examiner l'état actuel de ces diverses pièces au point de vue de leur composition, de leur exécution et de leur conservation, et de voir enfin quel genre de restauration peut y être apporté et dans quelles mesures cet ornement peut être utilisé.

L'ornement est composé de quatre pièces en velours noir, destiné aux cérémonies mortuaires, orné d'emblèmes funèbres ; dans le bas de la vitrine est la chasuble, au centre la chape, et de chaque côté sont les

deux dalmatiques. La chasuble est de forme espagnole comme toutes les autres pièces.

Elle n'a pas de croix, mais un orfroi droit par devant et par derrière. En raison du peu de largeur et de l'extrême longueur de ces orfrois, l'ornementation de la chasuble est moins réussie que celle des autres pièces, et cette infériorité, toute relative, est d'autant plus remarquée que la broderie est attachée à la pièce par un galon d'or assez médiocre.



CARRÉ DE BRODERIE D'UNE CHASUBLE ESPAGNOLE DU (XVI[e] SIÈCLE.)

(Collection de M. D. B. Forzano.)

Chaque bande de la chasuble est divisée par trois cartouches qui renferment des crânes humains placés dans diverses positions. Les cartouches sont reliés entre eux par une ornementation verticale formée de rinceaux au centre desquels se placent des ossements croisés.

L'ornementation de la chape est similaire, mais grâce au développement de l'orfroi, l'effet est beaucoup plus heureux. Les bandes ont le même nombre de cartouches. Elles sont par devant jointes par une patte richement brodée, puis elles viennent se réunir derrière sur le col au-

dessus du chaperon. Cette dernière pièce est supplémentaire et attachée avec une sorte d'agrafe de passementerie, l'ornementation suit les mêmes principes.

Dans la dalmatique l'ornementation change, non dans ses détails, mais dans ses lignes. Les orfrois disparaissent pour faire place à deux carrés placés au bas de la pièce, l'un par devant, l'autre par derrière. (Les deux faces de la dalmatique étant de chaque côté exactement



CHAPE ESPAGNOLE A BRODERIES (XVI[e] SIÈCLE).

(Collection de M. D. B. Forzano.)

pareilles.) Au centre de ces carrés reviennent les cartouches plus riches et plus découpés.

L'ornementation prend son essor et répand à profusion ses nielles et ses rinceaux. Les manches sont ouvertes et garnies d'une large bande brodée et surmontées d'une sorte de bretelle d'une extrême finesse de dessin qui, descendant de chaque côté, remplit le vide et produit un excellent effet.

N'oublions pas le collet, petite pièce supplémentaire en usage seulement en Espagne, comme accompagnement des dalmatiques. Ce collet

est très joli, très largement dessiné et brodé avec la même ampleur et la même finesse que tout le reste de l'ornementation.

Les quelques figures qui accompagnent cette étude donneront une idée de la composition de l'ornement et, nous l'espérons, le désir de voir les remarquables pièces qu'elles représentent. Mais nous devons en prévenir nos lecteurs, ces travaux ne brillent pas, comme la plupart des



DALMATIQUE ESPAGNOLE A BRODERIES (XVIe SIÈCLE).

(Collection de M. D. F. Forzano.)

pièces exposées, par l'extrême finesse du point et la patience que le brodeurs ont dû déployer dans leur travail.

Ici nous trouvons un dessin magistralement compris et exécuté de même, les cartouches, tout en ayant diverses silhouettes, affectent tous le même ensemble, les crânes et les ossements ont été copiés sur nature. Les rinceaux formant fond et reliant les divers motifs sont d'une grande correction, d'une extrême finesse. Comme dans toutes les broderies du XVIe siècle, nous trouvons une très heureuse variété dans l'exécution. Le travail général est simple, c'est une application d'or attachée avec un cordon d'or et entourée d'un cordon de soie dont les nuances

varient. Les sujets du centre sont brodés en couchure d'or rattachée avec de la soie, et par une heureuse opposition, les cartouches sont couchés en soie et rattachés avec du métal. Les rinceaux sont en application d'or, mais les feuillages et les fruits qui en sortent sont brodés en couchure de soies modelées et rattachées d'or. A cet ornement il ne manque que les pièces secondaires qui pourraient facilement être refaites si cela était nécessaire. Un ornement de ce genre, par sa forme, par la composition et la coloration de sa broderie, ne pourrait servir qu'en Espagne, et il n'y a pas à songer à changer la destination toute spéciale de cette broderie, qui ne peut être employée à un usage profane.

Si cet ornement est destiné à figurer dans un musée ou dans le trésor d'une cathédrale, son état de conservation est tel, qu'il est simplement utile de rattacher les fils brisés sans rien faire autre.

Nous ne pourrions trop nous élever contre les restaurations complètes de broderies de haute valeur, comme celle qui nous occupe. En effet, par un zèle malheureux, il arrive que presque toujours on dénaturait le travail ancien sans profit pour l'art moderne. Les broderies anciennes ne sont plus faites pour l'usage.

Il suffit donc qu'elles soient consolidées avec soin, mais avec une discrétion extrême, pour servir pendant de longues années de modèles et de sujets d'étude.

TH. BIAIS.







Jules Jacquemart del. et sculp.

Imp A Salmon Paris

BIBLIOGRAPHIE

Histoire des médailles des États-Unis, par M. J.-F. Loubat. New-York, chez l'auteur, 2 volumes in-4°, illustrés de 170 eaux-fortes par Jules Jacquemart[1].



E titre qui précède est celui d'un magnifique ouvrage, sur grand papier fabriqué exprès, d'une très belle impression, et auquel les gravures de M. Jacquemart ajoutent un grand prix.

M. Loubat a réuni et décrit les médailles frappées aux États-Unis depuis 1776 jusqu'à 1876. Elles sont consacrées à des officiers de l'armée et de la marine, aux présidents de la république, à des sauveteurs, à quelques étrangers ou Américains ayant rendu des services exceptionnels, et à quelques événements généraux. Plusieurs étaient destinées à être données en présent à des chefs indiens. Les plus anciennes ont été exécutées par des Américains et surtout par les graveurs français, Dupré, Duvivier, Gatteaux, Andrieu et Gayrard.

D'autres sont dues aux Allemands Johann Reich et Moritz Fürst, et à partir de 1840 environ le reste fut gravé par des artistes des États-Unis. M. Loubat donne d'abord la description de la pièce, puis il y joint une courte biographie du personnage représenté, celle de l'artiste, le vote du Congrès, les documents relatifs au fait qui a valu la distinction à celui qui en est l'objet, les négociations relatives à l'exécution de la médaille, en un mot autant de renseignements qu'il ait pu en trouver. Une longue série de rapports sur des faits d'armes se déroule principalement dans les pages de ce volume, où l'iconographie des officiers de terre et de mer est la plus nombreuse. Des détails curieux s'y rencontrent; par exemple, nous voyons dans l'Introduction, page XXI, que l'on payait à Dupré, Duvivier et Gatteaux 2,400 livres pour des médailles mesurant vingt-quatre lignes. A la page 112 nous trouvons des observations que fait le célèbre Paul Jones sur sa médaille gravée par Dupré; il n'approuve pas la disposition des navires sur la composition qui orne le revers.

Nous voyons encore que le grand philanthrope et millionnaire Peabody fut enchanté au contraire de sa médaille (page 428), et la déclare d'une incomparable beauté, d'une exécution magistrale. Elle sera déposée à l'Institution Peabody, dans la salle spéciale destinée à conserver tous les témoignages publics dont il a été honoré, etc.

Par incidence, le grand ouvrage de M. Loubat fournit des renseignements utiles pour une biographie et une étude de Dupré.

De justes éloges étant donnés au soin et à la précision du travail de l'auteur, constatons que le plus grand intérêt de cette publication réside pour nous dans les gravures de M. Jules Jacquemart.

Ce n'est pas la première fois que l'artiste aborde les médailles, il en a gravé, en 1863 pour la *Gazette,* plusieurs qui faisaient partie de la collection de M. de Luynes.

1. *The medallic history of the United-States.*

Nous reproduisons une des plus belles de la série américaine, celle que Dupré eut à graver pour la commémoration de la bataille de Cowpens gagnée en 1781 par le brigadier général Morgan sur les Anglais. La facture en rappelle celle des gardes d'épée que Dupré ciscla dans sa jeunesse à la manufacture d'armes de Saint-Étienne, et dont on peut voir des spécimens dans une vitrine de l'Exposition du Trocadéro appartenant à M. de Liesville.

Nous mentionnerons aussi le Franklin, le Greene, le Paul Jones, la Libertas americana de Dupré, le Washington et le de Fleury de Duvivier, la figure de l'Amérique dans les pièces de Gatteaux, le Preble et le Jefferson de Reich, nous bornant à celles-là pour être bref.

M. Jacquemart a merveilleusement rendu, avec cette souplesse de talent qui lui est propre, la saillie nerveuse et fermement colorée du relief des médailles, l'esprit particulier des accents du métal, sans se préoccuper inutilement de ses luisants; il va chercher et retrouver toutes les finesses du trait dans les fonds de compositions.

Aussi, cette médaille de la bataille de Cowpens apparaît tout entière dans sa facture vive et fouillée, avec ses légèretés de fond si remarquables, son esprit de verve et de relief dans les premiers plans, son caractère de pièce ciselée et colorée cherchant l'allure de petit tableau.

Ce n'est pas tout. L'artiste se montre naïf, lourd et bizarre, comme il le fallait, dans la curieuse médaille du président Washington faisant la paix avec le chef indien surnommé *Jaquette Rouge*.

M. Jacquemart varie son travail, selon le plus ou moins d'accent de la pièce; sec et pauvre par exemple avec l'Ulysse Grant de la planche 79, froid et mou avec le George Peabody, douceâtre avec la médaille du bateau le *San-Francisco*, etc., et le piquant, c'est que ces épithètes désagréables se trouvent être une grande louange et ne peuvent que célébrer ses mérites.

En un mot, il suit les graveurs de médailles dans leurs duretés, dans leurs mollesses, leurs qualités et leurs défauts, s'appliquant à déployer cette étonnante précision, cette profonde sûreté d'interprétation, ce sens de la vie, du caractère et de l'animation des objets qui ont fait de lui un artiste hors ligne. Et il faut reconnaître que par moments la tâche était ingrate. Il n'a pas dû être fort intéressant de reproduire ce revers représentant un pionnier du grand Ouest qui explique à un chef indien les biens de la civilisation, *labor virtus honor*, en s'enveloppant avec lui dans les plis d'un drapeau, ni cet autre revers si fréquent avec les deux mains unies, le calumet et le tomahawk, *peace and friendship*, paix et amitié, ni la médaille de la conquête du Mexique avec ses six médaillons aux sujets imperceptibles. Néanmoins, si au point de vue du dessin bien des pièces avaient peu d'intérêt, elles en ont toutes beaucoup au point de vue de la symbolique adoptée par la grande république, étrangement personnifiée en une aimable créature demi-nue et coiffée de plumes, elle qui au contraire est le type du modernisme à outrance, et au point de vue de la physionomie des Américains dont les variantes abondent dans ces planches.

M. Loubat a montré beaucoup de savoir et de goût dans son bel ouvrage, il s'est montré artiste en même temps en choisissant M. Jacquemart pour exécuter ces reproductions auxquelles on ne peut rien comparer, ce nous semble, parmi les ouvrages numismatiques jusqu'ici publiés.

DURANTY.

Le Rédacteur en chef, gérant : LOUIS GONSE.

PARIS. — Impr. J. CLAYE. — A. QUANTIN et Cᵉ, rue Saint-Benoît. [1229]


N
2
G3
per.2
Gazette des beaux-arts
UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY
READING ROOM LOAN
CALL NUMBER
N2
G3
AUTHOR
TITLE Gazette les
Beaux Arts
VOLUME
all of 1878 except per. 2.